中國曲學研究

第二辑

《中国曲学研究》编辑委员会

河北大学出版社

中國曲學研究

第二辑

《中国曲学研究》编辑委员会
主办单位　中国曲学研究中心（河北大学、北方昆曲剧院合办）
主　　编　刘崇德
副 主 编　杨凤一　丛兆桓　吕　屹　田玉琪
编　　委（以姓氏笔画排序）
田玉琪　丛兆桓　吕　屹　刘崇德　陆　坚
李金善　沈松勤　李俊勇　杨凤一　周　秦
赵山林　谢桃坊

河北大学出版社

中国曲学研究. 第二辑

图书在版编目（CIP）数据

中国曲学研究. 第二辑 / 中国曲学研究编辑委员会编. --保定 : 河北大学出版社, 2013.12
ISBN 978-7-5666-0348-7

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①中… Ⅲ. ①古代戏曲—文学研究—中国 Ⅳ. ①I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第263802号

ZHONGGUOQUXUEYANJIU

封面题字：刘崇德
选题策划：何　东
责任编辑：何　东
　　　　　赵彩霞
装帧设计：赵　谦
责任印制：靳云飞

出版：河北大学出版社（保定市五四东路180号）
经销：全国新华书店
印制：保定市中画美凯印刷有限公司
开本：1 / 16（880mm×1230mm）
字数：200千字
印张：19
版次：2013年12月第1版
印次：2013年12月第1次印刷
书号：ISBN 978-7-5666-0348-7
定价：42.00元

目　录

词学与唐宋音乐研究

宋元戏曲、散曲研究

明清戏曲研究

昆曲音乐与曲律研究

近现代曲家研究

河北非遗文化专栏

今存日本唐乐古谱中的唐乐乐曲[①]

刘崇德

我国唐初太常所奏宫廷燕乐实为华夷两制，一为清商部，即“九代遗乐”之清乐；一为其余诸部之胡乐。玄宗开元间于教坊另辟道调法曲，时称教坊法部，而“其声始出清商部”（宋·陈阳《乐书》）。至玄宗天宝十三载（七五四）始诏令道调法曲与胡部新声合奏，并由太常将各部所奏法曲与胡乐新声“改诸乐名”颁布天下。计凡十四宫调二百一十三曲，部当之别改由宫调之制。于是以太常律（相当于今之C调）为“律本”，以胡部律（相当今D调）为商，以清商法部律（相当今A调）为羽的宫调体系的宫廷燕乐得以确立，为后世之轨范，日本唐乐亦其之流亚也。

日本唐乐大抵于其天平四年（七三二）至昌泰（八九八）间，即我国唐玄宗开元、天宝至唐昭宗乾宁年间，由遣唐使带回以燕乐为主的宫廷乐舞器乐曲，形成以唐燕乐乐器，模仿唐燕乐舞演奏的宫廷雅乐，故又谓之遣唐乐。迹其遗谱，知此日本唐乐中多存我国唐朝旧乐古曲，其乐体、其乐律宫调、其器乐谱字亦与我国唐代燕乐一脉相承。既是日本唐乐实体文物之珍宝，与唐传古谱旧器共为我国唐乐之踪迹遗存，对研究我国唐代音乐，破解唐传乐舞古谱，其价值非唯“他山之石”可喻。

一、今存日本唐乐古谱

唐代传入日本之乐谱书籍，据日本宽平间（八八九至八九七）佐世在奥所辑《日本现存书目》之乐家一类，著录《乐歌》五卷、《歌调》五卷、《杂琴谱》百二十卷、《琵琶谱》十

① 基金项目：2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”，项目批准号：12JZD011

卷、《横笛谱》十八卷，另有《乐图》四卷、《阮咸图》一卷、《尺八图》一卷，皆散佚无传。唯古琴谱《碣石调·幽兰》一卷尚存，为南阳陈丘公明撰。已被黎庶昌于光绪八年（一八八二）刻入《古逸丛书》。另外，今存之唐燕乐谱尚有《五弦谱》一卷，为日本承和九年（八四二）过录唐大历八年（七七三）石大娘所传五弦琵琶曲谱二十二首。谱中之乐曲未能传入日本宫掖，故日本唐乐古谱中未有五弦定弦法，谱中《王昭君》《秦王破阵乐》《饮酒乐》《三台》诸曲与日本古谱如《三五要录》《类筝治要》所传亦不尽相同。

日本唐乐实为流传于日本之唐土乐舞，其乐谱盖亦分为两个系统，一是唐人直接传谱，另一是由日本遣唐使传授之谱。唐人传谱保留至今的有唐文宗开成三年（八三八），即日本承和五年，扬州琵琶博士廉承武所传调子品二十七首（其中手弹二首），附于《南宫琵琶谱》中，谱后有承元间日本遣唐使藤原贞敏跋语：

> 大唐开成三年戊辰八月七日壬辰，日本国使作牒状付勾当官银青光禄大夫检校太子庶事王友真，奉扬州观察府请琵琶博士。同年九月七日壬戌，依牒状送博士州衙前第一部廉承武（字廉十郎，生年八十五），则扬州开元寺北水馆而传习弄调子。同月二十九日学业既了，于是博士承武送谱，仍记耳。
>
> 开成三年九月二十九日，判官藤原贞敏记

从其他日本唐乐古谱看，藤原贞敏从唐朝带回乐舞不止于此，而此谱是直接传于唐扬州乐籍衙前第一部的琵琶博士廉承武之手。唐人直接传谱者又有唐武宗会昌五年（八四五）即日本承和十二年，乐师孙宾自海州沭阳县（今江苏连云港市沭阳县）赴日传授筝调子品十七首。编于日本弘安六年之《类筝治要》卷一按谱法后跋语曰：

> 私案：唐家乐师海州冰（沭）阳县孙宾，会昌五年（本朝承和）均乐谱持荐吾本朝。唯诸调而已，都应九（凡）十三（三）调。虽然悉不传习，统所得集注第二、第三、第四卷（调子品也）。

此处文字多有错讹，后世征引皆沿其误。冰阳县之“冰”盖“沭”之误。海州即今江苏省连云港市，沭阳县即今江苏省沭阳县。“九”为“凡”之误，三即三。此则按语云唐朝乐师孙宾在会昌五年（八四五）即日本承和十二年，从海州沭阳县渡海而来本国，持荐（筝）调子品乐谱共计十三调，虽然未能全部传习，今将其录在集注的第二、第三、第四卷的调子品中。此按语当为《类筝治要》作者所写，上述错讹出于过录人之手。文中所谓“集注”，当即指《类筝治要》。细审此书之第二、第三、第四卷果为收人了壹越调、壹越性调、沙陀调、平

调、大食调、器食调、双调、黄钟调、大黄钟调、水调、盘涉调、风江调、羽调共计十三调的调子品曲。其卷四壹越调中有一曲题为“调子”，并标明“孙宾谱十七中”。壹越性调中有《揽合》一曲，标为“大唐师孙宾谱”；《巾弦调子》标为“大唐孙宾谱”（天历御谱同之）；《小调子——格调明珠》标为“唐师孙宾谱”（为尧传本无相违）。综此书卷一按谱法后之按语与卷中乐曲解题所标记，孙宾传谱似为十三调十七曲，然可确考者仅如上四曲。孙宾所传十三调筝曲谱亦如廉承武的传琵琶曲谱，皆仅为品弦法与调子品曲，并未如日本现存唐大历八年（七七三）石大娘所传五弦琵琶谱，既有调子品，又有宫廷搬演之“乐曲”。盖因石大娘本教坊乐人，而廉承武、孙宾二人为“外方”乐人，未能接触宫廷乐舞。

我国唐乐由日人传谱，即间接传谱，从现存日本唐乐谱书中可征者，最早如日本太平——承元间的尾张滨主所传《皇帝破阵乐》（《三五要录》引《南宫横笛谱》）。据《三五要录》诸谱皆在此曲解题中提到“昔尾张滨主传云：此舞序四十拍子也，而遣唐舞生还本朝时忘八拍子也。”又，《类筝治要》在此曲下有一则按语：

倩按，《破陈乐》渡本朝曲三简也，当曲、散手、秦皇等。是曲最为重。

可知《皇帝破阵乐》《散手破阵乐》《秦王破阵乐》是作为同一曲的三个本子传人日本的。又如《苏合香》一曲，诸谱书皆标为日本延历间（七七九至八〇五）遣唐使和尔部鸿继传谱，并在此曲解题中记载其“一贴末、二贴飒踏忘之”不传本朝云云。其时正值唐德宗建中至贞元时期，为安史之乱后的恢复时期。又有数十首乐曲标为大户清上等日本宫廷乐师创作。有据可查的今传日本唐乐古谱中的近一百三十多首的乐舞曲谱基本上是传之于日本乐人之手。至于最早将调子品曲与宫廷乐舞曲（即所谓乐曲）集于一体的日本唐乐乐谱当为延喜朝（九〇〇至九二二）时期贞保亲王所撰《南宫横笛谱》，此谱又被著录为《贞保亲王笛谱》《吏部大王龙笛谱》《新撰横笛谱》。书中所收日本唐乐舞曲成为后世《三五要录》《仁智要录》《类筝治要》《怀中谱》以及舞谱《掌中要录》的主要资料。此书于今已散佚无存，其片鳞残角则保留在以上谱籍中。又有《宣阳殿笛谱》也屡被后世唐乐舞谱征引，但也已失传。不知与《南宫横笛谱》是否同为一书。此时贞保亲王还撰有《南宫琵琶谱》，此书至今尚存。惟仅有调子品十三种，另外至为珍贵的是书中附录藤原贞敏于唐开成三年（八三八）受扬州琵琶博士廉承武亲传之琵琶调子品谱二十七首，前面已经提到。而以笛律标定宫调并与琵琶、筝等弦乐对律（包括十三宫调体系）亦自贞保亲王始。这一点不仅为后世各类唐乐舞谱所沿用，并且是今天我们解读这些古谱，研究唐乐律调的一把入门钥匙。《类筝治要》作者在卷八《王昭君》解题下有这样一段按语：

此乐本朝绝了，而南宫从尺八谱吹出之。后代之美谈也，末学之兴隆也，感荷无强。

恐怕经过贞保亲王整理抢救的唐乐舞曲谱不只《王昭君》一首。其功绩确应让后代赞美与感荷。当时还有《天历御谱》《类聚筝谱》（备中守源撰）、由贺见《家怀谱》《院禅谱》（又称《博定木谱》）《桂亲王弦谱》《师季三位入道谱》以及《天王寺雅乐谱》等。今皆掩没，只有零曲残说见于现存日本唐乐谱中。收人本辑之《天王寺雅乐谱》仅残篇断简，恐亦非真传本。

存于今世者，稍早为源博雅撰于康保三年（九六六）的《博雅笛谱》。此书在宫调与所收乐曲方面显然与《南宫横笛谱》不同。所收宫调仅有双调、黄钟、水调，盘涉、角调五调。谱中收有角调一曲，并在盘涉调数曲标为太簇角。此谱所收角调乐曲为现存日本唐乐古谱以及现存所有唐乐谱中所仅有。从其宫调与乐曲看，这是偏重于唐天宝十四载太常所颁十四宫调乐曲中胡部乐的乐谱。这与《南宫横笛谱》及这一系统的《仁智要录》《三五要录》等书偏重教坊梨园法部乐不同。另外此书将日本催马乐、高丽乐与唐乐混编亦是其特点。其后嘉保二年（一〇九五）大神惟季所撰《怀中谱》也是传于今世的横笛谱。从其所收七调四十八曲看，此谱并非是《博雅笛谱》之脉延，而是宿袮大田磨家传之乐，但其中也不免受到《南宫横笛谱》的影响。

今存撰于应保三年（一一六三）源经信之《琵琶谱》，与之同时藤原师长（一一三八至一一九二）所撰《三五要录》《仁智要录》以及编于弘安六年（一二八三）的《类筝治要》（作者待查），编于正安四年（一三〇二）的《凤笙谱》（宋人净智抄）等诸谱书则皆沿《南宫横笛谱》宫调体系，广采诸家之说，网罗存世之曲，除日本催马乐、高丽乐外，仅唐乐舞曲与调子品曲即已超过二百多首。并且乐谱体例更加完备，记谱更为详细。如解题一栏下就介绍了本曲源流、曲型、结构，甚至每部分的拍数，更注明有舞无舞。而抄于弘长三年（一二六三）的舞谱《掌中要录》保留了原藏于宫掖秘府的计五调二十二首舞蹈身段谱。这些乐舞谱资料为我们复原公元八世纪到九世纪期间日本唐乐的原貌提供了全面而详细的谱本。

另有见于著录之现存唐乐谱还有《春杨柳》琵琶谱（岩田家藏源）《三极秘曲谱》（嘉禄三年抄本）《三五中录》《三五奥秘抄》《安信苹橥谱》等。

这些乐舞谱的主要内容是“乐曲”，即日本宫廷雅乐乐舞曲。其源主要是我国唐朝的宫廷燕乐乐舞曲。其在日本的流传搬演以及结谱，皆在宫廷朝内，故一直保留与沿袭了唐燕乐的宫廷乐舞性质。从被《类筝治要》等征引的《院禅谱》及残存《天王寺雅乐谱》看，这些乐舞，尤其是作为天竺乐种的林邑佛乐流入寺院，作为了宗教礼仪的乐舞。这一点从我国唐宋以后出现的如《五台山佛乐》《智化寺古乐》《西安鼓乐》等洞经音乐看，作为宫廷礼仪的燕乐乐舞也确为流入佛道寺观，成为宗教礼仪器乐曲，而被保留至今。但其除了被打上朝代文

化的印迹外，世俗化也极为明显。

二、日本唐乐古谱中的唐乐乐曲

作为宫廷雅乐乐谱，日本唐乐古谱中是将唐乐与日本催马乐、高丽乐分类并存的。而天竺乐或称林邑乐、扶南乐，作为佛曲收在唐乐曲中。今存日本唐乐古谱皆为器乐曲或器乐乐舞曲，并无我国唐代乐府、曲辞等声乐作品。今查日本唐乐古谱所收器乐曲大体分为调子品曲（或称调子、小调子）与乐舞曲（或称乐曲）。调子品在今存敦煌琵琶谱中称为品弄，宋姜夔《白石道人歌曲》中称为小品，其既是不同乐调的手法练习作品，更是小型器乐独奏曲。在日本唐乐古谱中保留的唐传调子品曲除《南宫琵琶谱》中附录的廉承武所传二十七调无名曲外，在《三五要录》中收有琵琶调子品风香调《丘泉》《陈太娘》《白力相》《生超》《杨真操》，返风香调《番假宗》《石上流泉》《将律音》（重收《丘泉》《白力相》），黄钟、返黄钟调《五娘》，清调、平调、双调《啄木》十曲。筝曲调子品中保留在《类筝治要》中有孙宾传谱的壹越调《调子》，壹越性调《揽合》《巾弦调子》《小调子——格调明珠》共四首。以上共计四十一曲。《类筝治要》卷二所列筝弦拨合品曲名中，盘涉调音有《玉床弹》《泊洧弹》《淡海弹》《凉风弹》《礒波弹》，壹越调音有《雍门三段弹》，作者皆标为大唐。其余诸曲名下或标为“村上天皇御制”或“村上圣主”或“光明皇后作”，“延喜圣主”“太政大长师长作”，可知标为“大唐”者当为传自唐土之曲。惜仅存曲名，其乐谱则无由寻觅。

上述四十一首调子品曲虽非如唐人原谱只标主干音，而是日本的主副音、过渡音、装饰音皆一一标出的详谱。并且从唐谱琵琶的“多用弦音”，到日谱的“多用柱音”，显示了唐乐谱向日本唐乐谱的转化。但这些曲子毕竟唐音犹存，是唐乐古谱中极为珍贵的一部分。以上调子品曲亦如敦煌琵琶古谱之品弄，皆为唐乐中所谓没有“入拍”之曲，故不标句拍“○”号（即日人所称太鼓拍子），仅有顿（敦）号“、”（日人称放点）。这在日本保留的唐大历间石大娘《五弦谱》的六首调子品中也可看到。但此谱中其余十六首乐舞曲则是原来标有句拍的，而是被过录者遗漏失掉。

今存日本唐乐古谱中，乐曲（即乐舞曲）的数量远远超过调子品，包括日本宫廷乐师所创作之仿唐乐，其计一百三十六首。其中传自唐土者有九十五首，为：

壹越调十三首：皇帝破阵乐、后帝乐、春莺啭、玉树后庭花、团乱旋、回杯乐（回波乐）、韶应乐、饮酒乐、酒清司、河水乐、酒胡子、鸟（伽娄宾）、菩萨、胡饮乐。

沙陀调十首：陵王（即罗陵王，又称兰陵王入阵曲）、新罗陵王、狮子、大菩萨、小

菩萨、凉州、弄枪乐、沁河鸟、壹德盐、安乐盐。

平调十八首：三台盐、皇麞、万岁乐、庆云乐、回忽、甘州、想夫怜、五常乐、裹头、勇胜、春杨柳、夜半乐、郎君子、小娘子、鸡德、倍胪、扶南、偈颂。

大食调九首：散手破阵乐、倾杯乐、贺王恩、武昌乐（道行用朝小子，破用太平乐，急用合欢盐）、打球乐、庶人三台、仙游霞、感恩多、轮鼓浑脱。

嚣食调五首：秦王破阵乐、还城乐、放鹰乐、苏芳菲、拔头。

性调（琵琶黄钟调，笛、筝平调）四首：长命女儿、千金女儿、安弓子、王昭君（以上二首《类筝治要》亦标为道调）。

黄钟调九首：赤白桃李花、赤白莲花乐、感城乐、安城乐、弄殿乐、散吟打球乐、皇帝三台、英雄乐、散手序。

水调四首：重光乐、平蛮乐、九成乐、泛龙舟。

盘涉调十五首：苏合香、万秋乐、宗明乐、苏莫者、鸟向乐、剑气浑脱、采桑老、鸡鸣乐、竹林乐、无歌、盘涉参军、鸟歌万岁乐（太簇角）、白柱（太簇角）、游字女（太簇角）、越殿乐、轮台。

角调一首：曹娘浑脱。

以上九十五首中见于《教坊记》著录曲名、大曲名者有《抛球乐》《放鹰乐》《夜半乐》《破阵乐》《小秦王》《兰陵王》《团乱旋》《泛龙舟》《长命女》《想夫怜》《倾杯》《苏幕遮》（即苏莫者）《伴侣》（即倍胪）《醉胡子》（酒胡子）《三台》《回波乐》《剑器》《采桑》《凉州》《甘州》《苏合香》《安公子》《感恩多》《玉树后庭花》《狮子》《后庭花》（即玉树后庭花）《春莺啭》《兰陵王》二十首。其中《凉州》《甘州》《泛龙舟》《采桑》《（玉树）后庭花》《伴侣》（倍胪）《回波乐》（回杯乐）标为大曲。另外《教坊记》在舞曲中提到者有健舞《皇麞》，则总计出于教坊者二十六曲。见于天宝十三载颁布太常十四调曲名则仅有《破阵乐》《英雄乐》《春杨柳》《长命西河女》《三台》《赤白桃李花》《倾杯乐》《春莺啭》八曲。而以上八曲中有六首见于《教坊记》所著录曲，又有《苏合香》《破阵乐》《放鹰乐》《英雄乐》《倾杯乐》《打球乐》《饮酒乐》《越殿》《鸟歌》《采桑》《三台舞》，以上十曲出现在唐人南卓在大中二年（八四八）至大中四年（八五〇）所写《羯鼓录》唐玄宗所制九十二曲中。其中又有《黄莺啭》，不知是否即《春莺啭》曲。还有《夜半乐》《倾杯乐》，见于段安节于干宁（八九四）间所写《乐府杂录》。

以之可见，传入日本的唐乐主要成份是唐玄宗天宝间的教坊梨园法部乐。不过，在《教坊记》中标为大曲的八首乐舞曲，在日本唐乐古谱中已皆标为中曲。然日本唐乐所称大、中、小曲中之大曲似乎与我国六朝与唐初之大曲有别，当然也不排除在日本宫廷流传中发生了变

异。传自唐土之九十五首乐曲中原有《鸟》（伽宴宾）《菩萨》《小菩萨》《陵王》（即罗陵王、兰陵王入阵乐）《狮子》《伴侣》（倍胪）《鸡德》《扶南》《偈颂》《赤白莲花乐》等十首本为天竺佛教曲，原在太常胡部。如《陵王》，即《兰陵王破阵曲》《倍胪》（伴侣）《武昌乐》在传入日本前已在教坊梨园法部。《兰陵王人阵曲》之乐舞在我国已絶迹于晚唐五代，而日本唐乐古谱中所存之乐与舞，皆为初唐之谱。故其或称此曲为《罗陵王》，或称《陵王》，盖此曲于佛乐中原称“罗陵王”也。其谱犹存乱序、荒序（八叠）与破之器乐详谱，踏舞身段详谱（见《掌中要录》第三卷秘曲）以及乱序之后的哢词（我等胡儿，吐气如雷。我采顶雷，踏石如泥。左得土力，右得鞭回。日光西没，东西若月。舞乐打擊，渌渌长曲）。而所谓《新罗陵王》曲（又称团长乐）已经完全为天王寺佛乐，乐中又加人《倍胪》（见《类筝治要》卷七沙陀调下）。《赤白莲花乐》则是南都兴福寺与东大寺莲花会时的佛家乐舞。但据《三五要录》所载也有宫廷舞师尾张秋吉的表演。《倍胪》即《伴侣》，虽为天竺佛乐，在日本唐乐古谱中或标为林邑乐，但恐怕是和教坊梨园法部曲一起传入日本，故此曲与其他佛曲仍归于唐乐，未像高丽乐与唐乐相别而单独成卷。其中《鸟》即《伽娄宾》（被我国古代译为迦陵频伽的妙音鸟），据《类筝治要》卷五引《明暹横笛谱》云“是妙音天降南天竺传此舞，婆罗门僧正见传（谱），犹不留唐地，直传日本也。”此曲是否确为直接由天竺传入日本，尚待详考。迦陵频伽之形象为我国唐辽时期壁画与出土文物习见形象。前引唐代南卓《羯鼓录》中有《鸟歌》一曲，或许与此曲有关，又《菩萨》为日本唐乐诸谱所收，又有大小《菩萨》之别。《类筝治要》综合《南宫笛谱》《明暹笛谱》《三五要录》与大治三年（一一二六）口传及妙音禅院载记，云亦僧正婆罗门菩提与佛哲师等所持传。并云当初欲以此乐登五台山供养文殊菩萨，受白头翁点化而转传日本国。据之此曲亦是如《鸟》（伽娄宾）“不留唐地，直传日本”者。近年我国学者有将此曲填配传为唐李白《菩萨蛮》词者（见叶栋《唐乐古谱读》，上海音乐出版社二〇〇一年五月出版），盖误以此曲为《教坊记》所著录《菩萨蛮》。即便有《教坊记》中《菩萨蛮》原乐谱，也只是乐舞器乐谱，并非乐府曲辞声乐谱，故不宜直接填配词体曲文。而《武昌乐》又称《武昌太平乐》，不知来源，其谱是以《朝小子》为道行，《太平乐》作破，《合欢盐》为急三部分组成，或是佛寺以《太平乐》（又称《五方狮子舞》）为中心，移入他曲，作为佛曲演奏的。这种情况，如《泛龙舟》，诸谱解题皆云为隋炀帝造，唐五月竞渡宴饮舞，而又云“此曲赞《法华经》之乐也”。这也或如我国宫廷燕乐衍为洞经音乐，宫廷礼仪乐舞成为宗教礼仪之乐。

散乐因唐玄宗的喜爱，多为教坊之习常肆业，故亦多见于《教坊记》著录曲目。日本唐乐古谱中也存有数首此乐之谱，如《弄枪乐》、《裹头》、《打球乐》、《放鹰乐》、《散吟打球乐》、《苏莫者》（即苏幕遮）、《剑气浑脱》、《曹娘浑脱》、《轮鼓浑脱》、《盘涉参军》、《采桑老》、《拨头》、《还城乐》、《散手破阵乐》等。综众谱解题看，其中《裹头》、《拨头》、《剑气

脱浑》都用作相扑之乐，《散手破阵乐》虽为“破阵乐之滥觞”，但已成为“相扑节舞”。而所谓《轮鼓浑脱》，已被《南宫横笛谱》标明“此曲非乐，催马乐也”，唐乐原貌已片断无存，故我们也未将此曲计入唐传乐曲中。《还城乐》有谱还附会为玄宗《还京乐》，实则其为林邑乱声，所谓“汉曲玩蛇乐也”。日本《信西古乐图》有此弄蛇图象。而又从此《信西古乐图》看，不仅上述乐曲，《苏芳菲》、《安弓子》、《狮子》等，亦已入百戏散乐之列。而乐谱中所言“□突”、“按摩”（传为大户清上作）皆为日本散乐乐舞术语，而不见于我国唐乐文献。

前面统计日本唐乐古谱中传自唐土之乐舞有二十七首见于《教坊记》曲目，即教坊梨园法部乐占了三分之一以上。所以称“教坊梨园法部”，盖自玄宗开元二年（七一四）以来教坊中置梨园，为教坊中专门教习法曲之地。故后世又谓之梨园法部，梨园法曲。法曲始于隋，兴于唐，亡于宋。宋人陈旸《乐书》卷一八八谓：

法曲兴自于唐，其声始出清商部。

可知法曲初始属于清商部，亦为清乐。宋初法曲部仅存《望瀛》、《献仙音》二曲。后此二曲销声无迹后，人们已不知法曲为何物，只能从唐人白居易描写《霓裳羽衣舞歌》诗中去想象揣摩这种乐体的体貌。诗中所叙《霓裳羽衣曲》为：

散序六奏未动衣，阳台宿云佣不飞（散序六遍无拍，故不舞也）。中拍擘骋初入拍，秋竹竿裂春冰折（中序始有拍，亦名拍序）。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮（《霓裳》破凡十二遍而终）。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声（凡曲将毕，皆声拍促速，唯霓裳之末，长引一声也）。

以之可知，《霓裳》曲之结构为：

散序六遍（或称六叠），无拍。

中序（遍数不清，《白石道人歌曲》中有《霓裳》中序第一，杨荫浏考证当有十遍）有拍。

破十二遍。

长引一声作结。

今考日本唐乐古谱中上述教坊二十六曲中尚存法曲数首，并有其乐迹。唐代法曲曲目今仅见于《唐会要》卷三三诸乐条所载：

太常、梨园、别教院，教法歌乐章曲等：王昭君乐一章、思归乐一章、倾杯乐一章、破阵乐一章、圣明乐一章、五更转乐一章、玉树后庭花乐一章、泛龙舟乐一章、万岁长生乐一章、饮酒乐一章、斗百草乐一章、云韶乐一章，十二章。

另外唐人白居易、元稹《法曲》诗提到《堂堂》、《火凤》、《春莺啭》三首，宋陈旸《乐书》提到法曲中可知为唐代者有《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》二首。以上乐曲见于日本唐乐古谱中的则有《王昭君》、《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《饮酒乐》、《赤白桃李花》、《春莺啭》九首。今存《圣明乐》谱在《仁智要录》中注为“兴福寺义操作”，故未计入传于唐土八十八首之内，则共为八首。而这八首乐曲在日本唐乐谱中虽未标明为法曲，但有着如白居易诗中所叙《霓裳羽衣曲》一样的乐体结构，即基本是由序、破等部分组成。如以下五首的结构：

倾杯乐：序拍子十六（此序断了）；破拍子十六；急拍子十六。

皇帝破阵乐：游声一叠无拍；序一叠拍子三十；破六叠拍子各二十。

赤白桃李花：序一叠拍子不清；破六叠拍子各八；结尾不清，可能同于《霓裳》。

泛龙舟：序拍子十六；破拍子十六；结尾不清。

春莺啭：游声无拍；序拍子十六；飒踏拍子十六；入破拍子十六；鸟声拍子二十；急声拍子十。

玉树后庭花；品玄上调子；三女序（初二序七叠，终一序八叠）。

而另两首如《王昭君》只注“拍子八”，《饮酒乐》“拍子二十”（二贴），并无序、破。然《王昭君》一曲据《类筝治要》所讲在日本已绝响，是由南宫太子由荜篥谱吹出者，或为另一曲，不过如《倾杯乐》诸曲之由序、破构成之乐舞恰与白居易诗中所叙法曲《霓裳羽衣曲》相合，则法曲之谜可由此得以破解。国人自宋以来皆以白居易诗中所叙法曲结构误为大曲结构，而我们看日本唐乐古谱，不仅标为“大曲”者有序有破，其标为“中曲”、“小曲”者亦有序破结构的。宋人王灼在其《碧鸡漫志》卷三谈到其所见宋宣和初之《霓裳羽衣曲》谱，是杂取唐人诗歌、故事，将《长恨歌》、《连昌宫词》补缀成曲，所谓：

曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正攧、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮。音律节奏与白氏歌注大异。则知唐曲今世决不复见。

这是宋人对法曲的误解。宋人所作《霓裳羽衣曲》，其“音律节奏”肯定与“白氏歌注大

异”。至于催、衮更是胡乐节奏，非法曲所有。当时乐家姜夔曾亲见唐人《霓裳》谱，并将其中中序第一叠译谱制词为《霓裳中序第一》，其在《太乐议》中指出：

凡有催、衮者皆胡曲耳，法曲无是也。

今人亦将催、衮等结构移入《霓裳羽衣曲》中实是无据（见杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第九章第一节，人民音乐出版社一九八〇年一月版）。《霓裳羽衣曲》未曾东传日本，但法曲的序破程序却被日本唐乐保留了下来（高丽曲中也有数曲用了序、破），使我们得以辨析法曲的音乐特点。以往我们以宋人所谱写连缀体《霓裳羽衣曲》作为大曲的典型，也将序、破作为大曲的结构特点。而从日本唐乐古谱中传自唐土之乐曲看，其标为大、中、小曲者皆有序、破体者，而其所谓大曲，既并非为六朝乐府大曲之“有艳、有趋、有乱……艳在曲之前，趋和乱在曲之后”（《乐府诗集》卷二六《相和歌辞》按语）的结构形式，亦非宋人所描述的“正攧入破”有催有衮的曲体。可能只是指乐曲篇幅的大小。《大唐六典》卷四十协律郎条言：

太乐署教雅乐，大曲三十日成，小曲十日。燕乐：西凉、龟兹、疏勒、安国、高昌，大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。

日本唐乐作为宫廷雅乐或以唐太乐署为例，依曲之长短分为大、中、小三种曲型。而《罗陵王》（即《兰陵王》）之乱序一叠、荒序八贴，《春莺啭》、《后帝乐》之飒踏，可能尚存初唐大曲之乐。前面我们提到日本延历间（七七九至八〇五），即我国唐德宗建中至贞元间日本遣唐使和尔部鸿继所传《苏合香》曲谱，为日本唐乐古谱中典型的“大曲”。《类筝治要》卷十五详载其谱，今摘录其解题部分，以见其例：

苏合香（新乐大曲　答舞　进走秃或退走秃）

舞出时吹调子（笙、筚篥）吹笛音取，次道行，破也。舞人舞台行立之后，序四叠，原五叠也。

游声：延历遣唐使和尔部鸿继忘却，不传本朝。

序一叠：拍子二十，但半叠八拍同不传本朝，仍用十二拍子。

二叠：鸿继同忘却，仍不传本朝，但有子细。

三叠：拍子等二，加临拍子之时等六，有四叠之时无临拍子。

四叠：拍子等二，加临拍子之时等六。

五叠：拍子等二，以五个叠切切弹之（序拍子二十，忘掉八拍，二三四五叠拍子各六

十)。

飒踏：鸿继同忘却拍子二十。

入破：拍子二十，可弹四反或三反，略时一反。

急声：拍子二十五，可弹五反，自第二反加拍子（太鼓在秘说等）。以乐拍子号唐急（八拍子说秘之）。入破急声速弹（只拍子又有秘说）。

舞间首尾拍子三百四十一，又二百九十四，又说二百十二。舞入时吹道行，或用急声。舞人以苏合香（草也）为冠，仍为乐名也。

此曲也有游声、序、飒踏、人破、急声几部分，不知在唐土此曲为法曲，抑或大曲。在传谱者忘却了序第一叠中八拍、飒踏的二十拍的情况下，全曲尚有三百拍之多。如果按每拍敲羯鼓八下，全曲即需击羯鼓二千四百下，可知此曲篇幅之“大”了。

上述日本唐乐古谱中乐曲皆为宫廷礼仪乐舞，非为乐府曲辞之声乐歌舞。然有的乐谱中尚有啭、咏之词保留下来，如《罗陵王》中有啭，已如前引。《甘州》一曲，《三五要录》引《长秋卿横笛谱》谓在三叠之后有“四叠咏”，其咏词为：

燕路灞山远，胡关易水寒。花花风藻动，浍浍阳使闲。残月芦花白，老花菊岸丹。竹惊暖露冷，桑落寒飙阑。

在《轮台》一曲中附录的咏词又有：

千里万里礼拜，奉勅安置鸿胪。我是西蕃国信，三郎常赐金鱼。
燕子山里食散，莫嘉盐声平回。共酌蒲桃美酒，相把聚踏轮台。
桂殿迎初岁，相楼媚早年。剪花梅树下，蝶燕画梁边。

此首乐舞据《仁智要录》所载，是承和朝大纳言良岑安世朝臣奉勅作舞，是以《轮台》为序，而以《青海波》为破，组合演出的。原曲为平调，演出时奉勅改在盘涉调，后世依之。据称咏词则是出自小野篁之手。而在日本唐乐曲中有咏者再如《河南浦》、《柳花苑》，不仅其咏词，即其乐与舞亦皆为日本宫廷乐师创作。故乐舞中咏词是否为唐地乐舞中所有，已无法确定。又从现存日本唐乐古谱中看，在乐舞中不仅有咏，似乎还有唱。上述《轮台》是唯一保留着完整的乐舞咏唱全谱的作品。在《类筝治要》中搜集了诸谱书对此曲的乐舞演奏场记，文字内容甚为繁杂。今仅将所引《三五里书》中咏唱谱译写如下：

轮 台 咏

（琵琶返风香调）

1=G 2/4

6. 5 | 3 23 | 5 - | 6 5i | 56 6 | 6. 5 | 3 23 | 2 32 | 1 - ‖

千 里 万 里 礼 拜，奉 敕 安 置 鸿 胪。

次垣代取音，先笙，次篳篥，次琵琶，次横笛，同时止。

又 咏

5. 5 | 5 3 | 3 - | 2 2.3 | 3 2 | 1 - | 5 3 | 3 23 | 2 32 | 1 - ‖

我 是 西 蕃 国信，三 郎 常 侍 金 鱼。

次 唱 歌

只拍子

（风香调）

1=A 4/4

5 - 7 67 | i i i. i 7 6 | 5 - i - |

タ リ ラ ラ ラ リ

（ta） （li） （la） （la） （la） （li）

反鼻

4 54 5 5 | 1. 1 2 - | 4. 4 2 - | 3 2 3 - ‖

リ ラ タ ラ リ ラ リ

（li） （la） （ta） （la） （li） （la）

反鼻

以上咏唱是日本乐人配合乐舞表演所创作，而“唱歌”更无歌辞，只是发出“他”、“哩”、“拉”的音节，与原曲音乐并无关系。我们通过这些乐谱可以清楚地看出，作为宫廷雅乐的日本唐乐是一种器乐乐舞曲，并非是配有歌辞的声乐曲。这是由其本于我国唐代宫廷燕乐的性质所决定的。现存的唐代燕乐乐曲谱皆为器乐曲谱，并非是唐乐府曲辞的声乐谱，如果不加辨析地、盲目地硬将唐人所写诗歌作为这些乐曲的曲辞，不仅造成对乐曲的误解。（如白居易《何满子》诗，本是其《听歌六绝句》之一，并非是歌辞，硬将《五弦谱》中《何满子》扯在一起；《柳花苑》本为日本久礼直仓所作，而配上五代毛文锡的曲辞），并且造成将器乐、声乐两种不同的乐体混淆不分，认为燕乐就是乐府音乐、词乐，因而形成音乐史、文学史研究上的误区。历史上始于隋，兴于唐的由清商法部与胡部新乐统于一体的宫廷燕乐，其性质首先是宫廷礼仪功能，其次是器乐乐舞，不是六朝乐府与唐宋词曲音乐的声乐性质。（清乐中《王昭君》、《白紵》、《堂堂》、《泛龙舟》在初唐尚为有词可歌之乐府，但作为燕乐乐

曲，亦仅留器乐乐舞形式。而原作为乐府之声乐则未传。）不仅日本唐乐保留了唐燕乐的宫廷器乐乐舞性质，即在我国唐宋以来由宫廷流人寺院道观而成为宗教礼仪音乐的那些乐曲（被人们称为洞经音乐），也仍然保留着器乐曲的形式。只有那些无知庸人硬将这些乐曲填上古人诗词作品，迎合商业文化潮流的演奏（如将纳西古乐的某些曲牌填人唐宋元人诗词曲文演唱）。虽然燕乐不是词乐，词体不是燕乐的直接产物。但唐燕乐在由宫廷仪式向娱乐化的演变（《霓裳羽衣曲》即其例）中，在由教坊宫掖流向“外方”民间（不是由民间传入宫廷）过程中，逐渐有些乐曲声乐化，而形成了区别于前世乐府歌曲的所谓以乐拍为文句（“以拍为句”）的倚声填词的所谓曲子，而后蔚然发展为词曲之体，进而由声乐歌曲演为文体、戏曲。

为便于大家了解日本唐乐古谱中所保留了传于唐土的乐曲情况，今列表于下：

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
壹越调	皇帝破阵乐	大曲、新乐、有舞	有序、破	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	胡饮酒	小曲、古乐	序、破	三五、仁智、类筝	
	后帝乐	曲型不详，有舞	有序、破、飒踏	掌中	舞谱存
	春莺啭（天长宝寿乐）	大曲、新乐、有舞	破	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	团乱旋	新乐	破	怀中、三五、仁智、类筝	
	玉树后庭花	中曲、新乐、有舞	三女序	怀中、三五、仁智、类筝	
	回杯乐（回波乐）	中曲、新乐、无舞	三女序	怀中、三五、仁智、类筝	序失
	河水乐	新乐、无舞，曲型不详		三五、仁智、类筝	
	酒胡子（醉公子）	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	酒清司	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	饮酒乐	不详		三五、仁智、类筝	
	韶应乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	鸟	中曲、有舞	有序、破	三五、仁智、类筝	林邑乐
	菩萨	中曲、有舞	有序、有道行	三五、仁智、类筝	林邑乐
沙陀调	罗陵王（兰陵王入阵曲）	中曲、古乐、有舞	乱序、荒序、破	三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	新罗陵王（团长乐）	中曲、古乐、有舞	有破、有急	三五、仁智、类筝、掌中、琵琶	掌中为罗龙王
	狮子			怀中	
	大菩萨	不详	有序	怀中	

续表

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
沙陀调	小菩萨	不详	有序	怀中	
	凉州（最梁州）	中曲、古乐		三五、仁智、类筝	
	弄枪乐	中曲、古乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	沁河鸟	中曲、古乐		三五、仁智、类筝	
	一德盐	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	安乐盐	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
平调	三台盐	中曲、新乐、有舞	有序、破	三五、仁智、类筝、掌中	序失、舞谱存
	皇麞	中曲、新乐、有舞	游声、序、破、急	三五、仁智、类筝、怀中	
	万岁乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝、怀中	舞谱存（掌中）
	庆云乐	中曲、新乐		三五、类筝、仁智	
	回忽	曲型不详，新乐、无舞		三五、仁智、类筝、怀中	
	甘州	小曲、新乐、有舞	有咏	三五、仁智、类筝、怀中	舞谱存（掌中）
	想夫恋（想夫怜）	中曲、新乐		三五、仁智、类筝、琵琶	
	五常乐	曲型不详，新乐	有咏、序、破、急	三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	裹头乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	勇胜	中曲、新乐	破、急	三五、仁智、类筝、怀中、琵琶	
	倍胪（伴侣）	中曲、有舞	换头	三五、仁智、类筝、怀中	林邑乐
	春杨柳	中曲、新乐、无舞	换头	三五、仁智、类筝、怀中	
	夜半月	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	扶南	小曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	郎君子（老君子）	小曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝、怀中	
	小郎子（小娘子）	不详		三五、仁智、类筝	
	鸡德（庆德）	不详		三五、仁智、类筝	
	偈颂	不详		怀中	
大食调	散手破阵乐	中曲、新乐、有舞	有序、破、乱声	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	倾杯乐	中曲、新乐、有舞	有序、破、急	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存

续表

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
大食调	贺王恩	中曲、新乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、掌中	掌中作小曲，南宫谱作古曲
	武昌乐	道行用朝小子，破用太平乐，急用合欢盐		三五、仁智、类筝	
	打球乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	庶人三台	小曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	仙游霞	中曲、古乐、无舞		怀中、三五、仁智、类筝、琵琶	
	轮鼓浑脱	小曲、新乐、无舞		怀中、三五、仁智、类筝	
	感恩多	不详		三五、仁智、类筝	类筝入乞食调
	秦王破阵乐	中曲、古乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
器食调	还城乐	中曲、古乐	有乱序、破	怀中、三五、仁智、类筝	
	放鹰乐	中曲、新乐		三五、仁智、类筝	
	苏芳菲	中曲、新乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、琵琶	
	拨头	小曲、古乐、有舞		三五、仁智、类筝	
性调	长命儿女	中曲、新乐	有咏（咏词失）	三五、仁智、类筝、琵琶	
	千金儿女	中曲、新乐		三五、仁智、类筝	
	安弓子（案弓子、按弓子）	中曲、古乐、有舞		三五、仁智、类筝	类筝入道调
	王昭君	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	类筝入道调
黄钟调	赤白桃李花	中曲、新乐、有舞	有序、破（序失）	三五、仁智、类筝、怀中、掌中	舞谱存
	赤白莲花乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	舞为尾张滨主作
	感城乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	安城乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	弄殿乐（大天乐）	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	散吟打球乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	类筝入水调
	皇帝三台	不详	不详	博雅、类筝	类筝有目无谱
	英雄乐	不详	不详	博雅、类筝	类筝有目无谱
	散手序	不详	不详	琵琶	

续表

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
水调	重光乐	中曲、古乐、无舞		博雅、仁智、三五、类筝	
	平蛮乐	中曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	南宫谱入平调
	泛龙舟	中曲、新乐、有舞		博雅、仁智、三五、类筝	
	九成乐	不详	不详	博雅	
盘涉调	苏合香	大曲、新乐、有舞	游声、序、飒踏、入破、急	博雅、仁智、三五、类筝、掌中	舞谱存
	万秋乐	中曲、新乐、有舞	序、破、急	博雅、仁智、三五、类筝、掌中、琵琶	舞谱存
	宗明乐	中曲、新乐、无舞		博雅、仁智、三五、类筝	
	苏莫者	中曲、古乐、有舞	序（急拍）、破	博雅、仁智、三五、类筝	
	鸟向乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	剑气浑脱	中曲、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	
	采桑老	中曲、古乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	
	轮台		轮台为序、青海波为破	博雅、三五、仁智、类筝	咏为小野篁作
	鸡鸣乐	不详	不详	三五、仁智、类筝	
	游字女	小曲、新乐、无舞		博雅、三五、仁智、类筝	博雅作太簇角
	越殿乐	中曲、新乐	破、急	三五、仁智、类筝	
	竹林乐	古乐		博雅、三五、仁智、类筝	
	白柱	小曲、新乐、无舞		博雅、三五、仁智、类筝	博雅作太簇角
	元歌	不详	不详	博雅	
	盘涉参军	不详	序、破	博雅	
	鸟歌万岁乐	不详	序、破	博雅	
	阿妫娘	不详	序、破	博雅	
角调	曹娘浑脱	不详	不详	博雅	

注：（一）表中“博雅”指《博雅笛谱》，“三五”指《三五要录》，“仁智”指《仁智要录》，“怀中”指《怀中谱》，“掌中”指《掌中要录》，“琵琶”指源经信《琵琶谱》。

（二）《青海波》已见于《轮台》曲中，此表未单独标出。倘将《青海波》《朝小子》《太平乐》《合欢盐》计入，共计九十五首。

（三）《团乱旋》曲有标为日本大户真绳作者（见一九九九年十月人民音乐出版社《中日音乐交流史》引《教训抄》）。但据《类筝治要》引《吏部王龙笛谱》云：“善舞此曲者有林直色、大户真绳等。”《三五要录》《仁智要録》所引《南宫横笛谱》亦同。据此，大户真绳非为此曲作者，而是善舞此曲者。《胡饮酒》在《三五要录》《类筝治要》亦无作者为大户真绳之说，故亦当出自唐土音乐。

以上表中共计十调九十五首乐曲（见上表注（二））。依唐天宝十四调计，此表缺双调、道调、金风、太簇角、林钟角曲。按金风调，在天宝十三载太常所颁胡部新乐与道调法曲合奏后新乐名中未标调名，亦未见于后世。表中所标《博雅笛谱》所载角调《曹娘浑脱》或即林钟角曲，因其于《白柱》《游字女》《元歌》等曲已标为太簇角。又按此表中"性调"即唐天宝十四调中道调《王昭君》《安公子》诸曲，在《三五要录》中标为性调，而在《类筝治要》则是标为道调。综此，实际上表中仅缺双调乐曲。而在现存日本唐乐古谱中是有多首双调乐曲的，但经细查，这些乐曲皆出自日本宫廷与寺院乐人之手，并非传自唐土，即所谓仿唐曲。综合各谱籍所收乐曲，可以确定为日本人创作的唐乐舞谱现存有八调四十一首。其中：

壹越调（八首）：贺殿、河曲子、北庭乐、一弄乐、溢金乐、承和乐、一团娇、武德乐。

沙陀调（一首）：十天乐。

平调（一首）：永隆乐。

大食调（一首）：天人乐。

双调（三首）：春庭乐、柳花苑、长庆子。

黄钟调（九首）：西王乐、应天乐、清上乐、河南浦、圣明乐、长生乐、海青乐、和风乐。

水调（一首）：拾翠乐。

盘涉调（十八首）：秋风乐、感秋乐、万秋乐、大和万秋乐、金商万秋乐、元老万秋乐、慈尊万秋乐、唱歌万秋乐、神仙万秋乐、曼荼万秋乐、元和万秋乐、见佛闻法乐、弦歌万秋乐、宫唱万秋乐、慈尊来迎乐、普通万秋乐、贺唱万秋乐、慈尊成道乐。

兹依传自唐土乐曲之例，将现存日本乐人创作唐乐乐目列表如下：

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
壹越调	贺殿（嘉殿）	中曲、新乐、有舞	以嘉祥乐为破，嘉殿为急	怀中、三五、仁智、类筝	藤原贞敏、林直仓
	河曲子	不详		三五、仁智、类筝	藤原忠房
	承和乐	新乐、中曲、有舞		三五、仁智、类筝	大户清上、大户真绳、三岛武藏
	北庭乐	新乐、中曲、有舞		三五、仁智、类筝	传为大户清上、三岛武藏

续表

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
壹越调	一弄乐（承天乐）	新乐、中曲		三五、仁智、类筝	大户清上作
	溢金乐（承果乐）	新乐、中曲、有舞		三五、仁智、类筝	大田丸、犬上是成、大户真绳
	武德乐	不详	序（失）、破、急	三五、仁智、类筝	藤原忠房作
	一团娇	不详		三五、仁智、类筝	传为大户清上
沙陀调	十天乐	中曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	常世芳真
平调	永隆乐	新乐、无舞		三五、仁智、类筝	信朝臣
大食调	天人乐	新乐、中曲		三五、仁智、类筝	大田磨
双调	春庭乐（夏风乐）	新乐、中曲、有舞		掌中、怀中、三五、仁智、类筝、博雅	大田丸、大田艺成
	柳花园（柳花苑）	中曲、新乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、博雅	传为久礼真茂
	和凤乐	不详		类筝	役优婆塞
黄钟调	喜春乐	中曲、古乐、有舞	序、破	博雅、怀中、三五、仁智、类筝	僧安操
	长生药	中曲、古乐、有舞	序青柳歌、破高砂歌	博雅、三五、仁智、类筝	承和御制曲，信朝臣舞
	西王乐	中曲、古乐、有舞	序苇垣歌、破鹰山歌	博雅、三五、仁智、类筝	承和御制曲，犬上艺成舞
	应天乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	大户清上、尾张滨主
	清上乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	大户清上
	圣明乐	新乐		三五、仁智、类筝	僧义操
	河南浦	中曲、古乐、时做舞承和	有咏	博雅、三五、仁智、类筝	尾张滨主作舞
	央宫乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	传为林真仓
	海青乐	中曲、古乐、无舞		博雅、三五、仁智、类筝	大户清上、尿麿
水调	拾翠乐	中曲、古乐、有舞	序、破	博雅、三五、仁智、类筝	大户清上、尾张滨主
	秋风乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	常世乙真
	感秋乐	不详		博雅、三五、仁智、类筝	传为大户清上
	大和万秋乐	不详		怀中	待考
	金商万秋乐	不详		怀中	待考
	元老万秋乐	不详		怀中	待考

续表

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
盘涉调	慈尊万秋乐	不详		怀中	待考
	唱歌万秋乐	不详		怀中	待考
	神仙万秋乐	不详	序、破	怀中、类筝	待考
	曼荼万秋乐	不详		怀中	待考
	元和万秋乐	不详		怀中	待考
	见佛闻法乐	不详		怀中	待考
	弦歌万秋乐	不详	序、破	类筝、怀中	待考
	宫唱万秋乐	不详	序、破	类筝	待考
	慈尊万秋乐	不详	序、破	类筝、怀中	待考
	普通万秋乐	不详		怀中	待考
	贺唱万秋乐	不详		类筝	待考
	慈尊成道乐	不详	序、破	类筝	待考

注：表中“博雅”指《博雅笛谱》。“三五”指《三五要录》，“仁智“指《仁智要录》，“怀中”指《怀中谱》，“掌中”指《掌中要录》。

以上现存日本唐乐古谱中能够确定为日本人创作的乐曲共计八调四十一首，比较传自唐土之乐曲缺少器（乞）食调、性调与角调曲，却多出双调乐曲。这些乐曲的作者有宫廷乐官舞师与僧院乐人，更有承和帝仁明御制。其中有些乐曲作者未在乐谱中标出。如《柳花园》（柳花苑）所收此乐之诸谱皆未提及此曲作者，《类筝治要》于此曲解题云：“此曲可舞于柳苑，故号柳花苑也。”又云：“《柳花苑》，阿夜歧利女体舞也，柳花苑主绫切从女也。”又云“此曲双调第一之秘曲也。但有《万春乐》时第二反”。按《万春乐》诸谱未载，其曲名与解题部分文字仅见于《类筝治要》之《和凤曲》后。解题中云：“男踏歌用此乐之时，舞人着高巾子冠，南都泊氏笛吹之。”可见其曲杂以日本催马歌乐。《柳花苑》既与之并提，并综之其乐舞背景，故《柳花苑》可定为出自日本乐师之手。兹参考《教训抄》，暂定传为日人久礼真茂所作。

作者单位：河北大学文学院

《唐宋词谱校正》绪论[①]

谢桃坊

词，或称曲子词，是中国韵文形式中最精巧和格律最严密的一种体裁，它属于中国音乐文学样式之一，亦属于中国古典格律诗体之一。从与音乐的关系而言，它是配合唐代以来的新音乐——燕乐的歌辞。新燕乐是受西域音乐——胡乐影响而形成的流行音乐，其初期基本上是以舞曲形式流行的。初唐时渐有诗人试给这种音乐配辞，而乐工歌妓则选取七言绝句和五言绝句之名篇作为歌辞，它们都是齐言的诗，因其入乐而称为声诗。盛唐时期格律诗体的艺术形式臻于成熟，燕乐已经盛行，这为长短句的格律化的新体燕乐歌辞的产生创造了条件。唐宋时代的词人们依据当时流行乐曲的节拍和旋律的特点谱写歌辞，是为“倚声填词”，所以要求词人必须精通音律。当某个乐曲被词人选用为词调而谱上歌词，这称为创调之作。此后的文人可以依据创调之作的句式、声韵作词，逐渐形成了格律。唐宋的燕乐谱是用燕乐“半字”符号记音的音谱；其通行的用以歌唱的词谱是在歌词的右旁标注有谱字的。今存唐代燕乐音谱是敦煌文献（伯三八〇八）琵琶谱二十五曲，有《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》等燕乐曲，皆以燕乐半字谱抄录，为声乐琵琶音谱，有音无辞。《宋史》卷二〇二《艺文志》著录沈括《三乐谱》一卷，蔡攸《燕乐》二十四册，赵佶《黄钟徵角调》二卷，郑樵《系声乐谱》二十四卷，无名氏《历代歌词》六卷，皆佚。宋初编的《韶乐集》，南宋修内司刊行的《乐府浑成集》，宋季张枢旁缀音谱的词集《寄闲集》，这些歌谱亦毁于宋末战火之中。今存之南宋词人姜夔自度曲十七曲旁缀音谱，但它并非宋时通行之词谱。明代万历三十八年（一六一〇）戏曲家王骥德于《曲律》杂论里保存了《浑成集》的一点资料。他记述在京都时见到宫廷文渊阁藏书《乐府浑成》一册，刻本，收录林钟商歌词二百余阕。他记下了目录并抄录了《娟声》谱字五个和《小品》谱两段。这是今存宋词歌谱的唯一标本。

---

① 本文为《唐宋词谱校正》序论，上海古籍出版社。

词乐在南宋灭亡后散佚了，自此词体的音乐文学性能丧失，仅是一种古典文学形式。元代和明代的文人们依然采用词体进行创作，然而由于失去了音乐的准度，而词体的声韵格律又未整理出来，以致词体缺乏规范，失去了古典文学形式的意义。明代学者们尝试总结词的体制与声韵格律的经验，以期重建新的规范，促使词体的复兴。弘治七年（一四九四）周瑛编的《词学筌蹄》问世，第一次制订了纯文学体式的词谱，试图为初学填词者提供词体格律标准。此编共八卷，收词调一百七十七调，词三百五十三首。每调先列图，以圆圈（〇）表示平声，以方框（口）表示仄声，图后附名篇一首或数首为谱。此后，张綖的《诗余图谱》初刊于万历二十二年（一五九四），原书六卷：小令三卷，中调一卷，长调二卷。词调以字数为序排列，每调首列图，以白圈（〇）表示平声，以黑圈（●）表示仄声，平声而可仄者为◒，仄声而可平者为◓；注明句与韵，分段标注；图后附唐宋词名篇为谱。程明善的丛刻《啸余谱》于万历四十七年（一六一九）刊行，此是音乐、舞曲、词、乐语、音韵、散曲等谱的汇编，其中的《诗余谱》二十四卷为词谱。目录中凡一调数体者皆依数序标明第一体或第二体。词调下注明体数、体制，依次汇列各体。凡一体所录之词，于每句下注明几字、句或韵，可平可仄之字亦于该字下注明；词之左旁，凡平声标一竖符号（丨），仄声字不标注；分段处用圆圈隔开。清初赖以邠编的《填词图谱》六卷，续集一卷，收入查培继的《词学全书》，于康熙十八年（一六七九）刊行，其词调分类编排及图式均遵循《诗余图谱》之例，词调分体则依《啸余谱》之例。康熙二十六年（一六八七）万树编著的《词律》二十卷问世，是词体格律集大成之著，具有很高的学术价值。《词律》计收六百六十调，一千一百八十体。词调排列以字数为序。每调注明字数、体制，选名篇为谱，于右侧注明句、读、韵，凡字声可平可仄者则注于左旁，不遍注平仄。词例之后附有较详的考辨。康熙五十四年（一七一五）王奕清等奉旨编订的《词谱》四十卷，收八百二十六调，二千三百零六体。词调以字数为序排列，调下注明宫调、体制、字数、句数、用韵。词字右旁以白圈、黑圈和半黑半白圈表示平声、仄声和可平可仄之字，句下小字注明句或韵。这是在《词律》的基础上经过考订而成的较完备之谱。此后凡研究词体和填词，皆以《词谱》为法式，因其体备、简明而适用。道光二十四年（一八四四）谢元淮编著的《碎金词谱》六卷刊行。他是依据《新定九宫大成南北词宫谱》内所录之唐宋词音谱（大都为明人所制，属昆曲音乐系统），参证《词律》和《词谱》订正的新词谱。每调下注明宫调，说明体制，词字右旁注明工尺谱字，左旁注明字声平仄。他欲恢复词乐，但实际上已不可能了。近百年来通行的各种简易词谱均是根据《词律》与《词谱》摘编的，而关于词体格律的研究则极为薄弱，这大大地制约了现代词学的进一步发展。近十年来我陆续进行词体研究，发表了系列论文，对存在的问题作了清理与探讨，兹仅述一得之见：

（一）词调收录的范围。词体兴于唐代，至宋代建立了其音乐文学和古典文学样式的规范，它是中国文学史上特定时期的文学样式。宋以后当其音乐文学性质丧失，词体艺术的发

展过程结束了。唐宋时期流行的燕乐曲之用为词调，它们是在词体文学历史的传统中形成的。当这种音乐不存在时，其他元人自创的新调和明清文人的自度曲，等等，皆非传统的词调。《词谱》所收元人新创词调如《南乡一剪梅》、《缑山月》、《三奠子》、《番枪子》、《南州春色》、《小圣乐》、《玉女迎春慢》、《望云间》、《玲珑玉》、《陌上花》、《长寿仙》、《秋色横空》、《西湖月》、《夺锦标》、《菩萨蛮慢》、《紫萸香慢》、《子夜歌》、《解红慢》等，有的是元代新声，有的是自度曲，它们皆非传统的词调。此外明清的种种自度曲如王世贞的《小诺皋》、沈谦的《东风无力》、毛先舒的《二十字令》、纳兰成德的《玉连环影》、陈维崧的《拍栏干》、蒋敦复的《采白吟》、张鸿卓的《采莼秋煮碧》、顾贞观的《红影》，等等，亦不能视为传统的词调。我们若重新编订词谱应限于唐宋时期的词调，为了不致于在概念上相混，宜名为"唐宋词谱"，此"谱"即选用为某调声韵格律标准之词，可以作为我们填词之典范者。

（二）律词的规范。词调是词体研究的基本对象，如果对它的认定缺乏标准，导致词体与其他诸种韵文文体的界域模糊，必然难以统计出准确的数目，便不可能真正建立词体规范。一九九四年洛地于《文学评论》第二期发表《词之为"词"在其律——关于律词起源的讨论》，第一次提出"律词"的概念，次年他又在《词乐曲唱》（人民音乐出版社，一九九五年）里对此概念作了补充论证。洛地关于词体构成的见解，我是对它持异议的，但对其"律词"的概念则极为赞同，因它有助于在理论上指导词体规范的建立。"词律"与"律词"是两个相关而不相同的概念：词律是指词体的格律；律词是指合格律的词，或具有格律规范的词。凡律词必须具备的条件是：一、依调定格；二、每调有字数的规定；三、分段；四、长短句式；五、字声平仄的规定；六、用韵的规定。我们只有确认每个词调自成特殊的格律，才可能引发律词的概念。由此可将其他中国音乐文学史上诸种歌辞和格律诗的诸种诗体排除于律词之外，以突显词体的古典民族文学形式的个性特征。然而我们持律词概念以清理唐宋词调时，不可避免地会遇到自《花间集》以迄《词谱》等词籍与词谱的传统因袭，而在辨析词调时存在若干较为困难的问题，即是词与声诗、大曲、佛曲、元曲的区别。

盛唐时期格律诗体成熟，长短句的格律化的新体燕乐歌辞——曲子词产生。当时燕乐歌辞存在两种形式——声诗与长短句并行。唐人崔令钦在《教坊记》里记录的盛唐朝廷教坊习用的乐曲，其中《南歌子》、《望月婆罗门》、《渔父引》、《何满子》、《浣溪纱》、《杨柳枝》、《抛球乐》、《后庭花》、《鹊踏枝》、《柘枝引》、《采桑子》、《甘州曲》、《乌夜啼》、《浪淘沙》、《拜新月》、《凤归云》、《苏幕遮》、《三台》、《竹枝子》等，它们的歌辞既有齐言的声诗，也有长短句的曲子词。唐人流行的绝句诗，往往被乐人改换题目，重新组织，择配乐曲，遂成声诗。声诗与词体的区别是：一、曲子词是倚声而制的，先有乐曲，以音乐为准度而配制歌辞；声诗是先有诗，然后随意择配乐曲的。二、声诗是齐言的五言或七言绝句；词是由长短句按词调规定组成的，而它又与杂言诗有性质的不同。三、齐言的绝句诗可以勉强配合任何燕乐

杂曲或大曲；词则以词调（乐曲）为准而构成格律，每调的字数、句数、分段、字声、用韵皆有自己的规定。四、声诗与曲子词虽同时并行，但其体性归属在历史文献中渊源自别。唐人声诗与词体的淆混是由来已久的复杂的文学现象。《花间集》中已混入《竹枝》、《杨柳枝》、《采莲子》、《浪淘沙》、《渔父》、《八拍蛮》等三十首声诗。今传之《尊前集》乃宋初所编，为声诗与曲子词混编的集子，收入李白、刘禹锡、白居易、皇甫松等十一家声诗一百一十三首，占全集作品的百分之四十。此后各种词选集及词谱皆出现不同程度的误收声诗的现象。

大曲是歌唱与舞蹈相结合的大型乐舞曲，它始于南北朝、盛于唐宋时期。今存宋代大曲有董颖《薄媚》、曹勋《法曲》及史浩《采莲》、《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《渔父舞》等大曲与舞曲。其体制复杂，组织庞大，多为长短句形式。宋人曾慥在《乐府雅词》里收入了大曲《薄媚》等。大曲是词调的来源之一。词人们从大曲中摘取某一段为词调，如《梁州令》、《伊州令》、《水调歌头》、《六州歌头》、《齐天乐》、《法曲献仙音》、《隔浦莲近拍》、《薄媚摘遍》、《泛清波摘遍》、《氐州第一》、《霓裳中序第一》等都是摘取自大曲与法曲的。当大曲之某一段被词家采用后，该段始成为词调，而大曲则非词调。《词谱》卷四十收录之《清平调》、《水调歌》、《凉州歌》、《伊州歌》、《陆州歌》、《调笑令》、《九张机》、《梅花曲》、《薄媚》，它们大都为唐宋大曲，《词谱》的编者们将它们作为附录，而不作为词调。

敦煌文献中保存了许多佛教歌辞，它们可分为两类：一类是佛教徒内部有关戒律和佛理的；一类是佛教徒以歌辞形式劝善入佛的。近世罗振玉在《敦煌拾零》里收入《十二时》、《五更转》等十七首称为“俚曲”，任二北在《敦煌曲初探》里则称之为“佛曲”；此类歌辞约四百余首。《十二时》、《五更转》、《百岁篇》、《十恩德》等在体制形式上以三三七七七七七七七、三三七七七或七七七七句式为基本形式，用韵而不讲究字声平仄。其中《十二时》一组计一三四首，《五更转》一组计十五首。此类“佛曲”或“歌辞”实为三七言句式之韵文，以一种简单的腔调念唱，并未形成某调的严密格律，未构成律词，而是俚俗的念唱辞。王重民辑《敦煌曲子词集》不收入此等佛曲是固守词体观念的。

元人词集如元好问《遗山乐府》、张雨《贞居词》、倪瓒《云林乐府》已混入一些散曲。元曲杂入词选集始于明人杨慎，他于嘉靖间编的《词林万选》和《百琲明珠》里误收元曲。他于《百琲明珠》卷五选入元人刘秉忠《干荷叶》后评云：“此词曲秉忠自度之腔，四首专咏干荷叶，犹有唐词之意也。”此后陈耀文编的词选集《花草粹编》和朱彝尊编的《词综》均沿杨慎之例收入一些元曲。《词谱》亦承误而收入元曲《庆宣和》、《凭栏人》、《梧叶儿》、《寿阳曲》、《天净沙》、《喜春来》、《金字经》、《平湖乐》、《殿前欢》、《水仙子》、《茅山逢故人》、《醉高歌》、《黄鹤洞仙》、《木笪》、《折桂令》、《鹦鹉曲》等以为词调。我们区分词与曲的界限可依据以下原则：一、词与曲虽同为音乐文学，同为长短句形式，却分属不同时代的文学，凡金元以来出现的曲调而不见于唐宋词者可断定为元曲曲调；二、凡见于元曲诸选集之曲调

皆为元曲而非词调；三、元曲声韵属近代音系，平声分阴阳，入声消失，音值变化，可据以区分词与曲；四、体制方面，元曲的字数、句式变化极大，且有衬字。

从上述可见，我们只有坚持律词观念才可能切实把握词体特征，将混杂入词调中的声诗、大曲、佛曲和元曲予以区分，给予词调以规范。此次我在编订此谱时，按照律词的观念对唐宋词调作了全面的清理与核实：一、唐五代词调共一一五调，其中为宋人沿用者八一调；二、宋词共八一七调，除去沿用唐五代者，宋人创七三六调；三、唐宋词共有八五一调，《词谱》经核实之词调为七三八调，比唐宋词实用之调少收一一二调。

（三）词调的量化分类。清初朱彝尊在《词综发凡》里说："宋人编集歌词，长者曰慢，短者曰令。"这属于臆测，因为在宋人编的词选集和别集里从未将词调分为"令"与"慢"两类，而所谓"长者"和"短者"之间没有规定性。近世词学家据张炎《词源》上卷的《讴曲旨要》"歌曲令曲四揞匀，破近六均慢八均"，以"均拍"分词调为"令"、"引"、"近"、"慢"四类。现在词调标名为令、引、近、慢的，由于音谱不存，它们的词已是纯文学作品。张炎所说的"揞"和"均"难以详考，若以指音乐节拍或韵数，则很难解释诸多矛盾的现象。词调标明"令"、"慢"者计一百一十四调，我们对其余的调又怎样分类呢？若以"均"——韵数分类，则《梁州令》十二韵，《师师令》和《韵令》十韵，《兀令》十二韵，《胜州令》二十二韵，《隔浦莲近拍》十二韵，《江城梅花引》十三韵，《剑器近》十五韵，它们皆已超出所谓"慢"的八韵的常规。"慢"的本义是乐曲节奏的符号，例如敦煌琵琶谱中的《倾杯乐》有"慢"，又有"急曲"。唐代关于词调的分类，从《教坊记》所录曲名来看，是分为杂曲与大曲两类。宋人关于词调的分类，据《宋史·乐志》和《乐府浑成集》残谱来看，是以宫调分类的，每一宫调之乐曲又按音乐性质分类，再列大曲。一个词调可以分属不同宫调，表明其音谱不同。今存宋人别集中只有柳永的《乐章集》是按宫调分类编集的。现在我们谈论词调，它仅具有体制形式的意义，与音乐不存在任何联系，因此不可能采取音乐分类的方法。明代嘉靖二十九年（一五五〇）上海顾从敬重编《草堂诗余》，首次采用分调类编：卷一为"小令"，录《捣练子》（二十七字）至《小重山》（五十八字），卷二为"中调"，录《一剪梅》（五十九字）至《夏云峰》（九十字）；卷三和卷四为"长调"，录《东风齐著力》（九十二字）至《戚氏》（二百一十二字]。这是以字数对词调作量化分类。自此词学家们接受了新的词调分类概念。陈耀文萃选的《花草粹编》、沈际飞评点的《草堂诗余》、张綖的《诗余图谱》、赖以邠的《填词图谱》均依顾氏之例。清初毛先舒在《填词名解》里总结分调的字数标准说："凡填词五十八字以内为小令；自五十九字始，至九十字止为中调；九十一字以外者俱长调也。此古人之定例也。"万树表示反对的意见，他说："愚谓此亦就《草堂》所分而拘执之。所谓'定例'有何依据？若以少一字为短，多一字为长，必无是理。如《七娘子》有五十八字者，有六十字者，将名为小令乎，抑中调乎？如《雪狮儿》有八十九字者，有九十二字者，

将名之曰中调乎，抑长调乎？”（《词律发凡》）因此他整理《词律》时按词调字数为序，不再分类。然而万树又遇到新的问题：有的词调既有小令，又有中调和长调，怎样确定此调的字数标准呢？他采取了以该调某体字数最少者定位，其余的均作别调处理。例如《浪淘沙》以皇甫松的二十八字的声诗定位，后列李煜的五十四字体、周邦彦和柳永的一百三十三字体。这将不同体制的各调归并，在体制上造成混乱。王奕清等编订《词谱》，对万树的体例作了修正，使“小令”与“慢词”分开，如《浪淘沙》的二十八字体仍名《浪淘沙》，五十四字体者名《浪淘沙令》，一百三十三字体者名《浪淘沙慢》，分别单列，并予许多长调如柳永的《应天长》、《定风波》、《木兰花》、《长相思》、《早梅芳》，周邦彦的《拜星月》、《夜飞鹊》等均加上“慢”。虽然如此，《词谱》亦不采取分调的方法。自《词律》行世，表明词的体制及声韵是可以通过比较与归纳而求得规律的。词调从最短到最长的，它们的体制的宏细与容量的大小是存在很大差别的。按词调字数的多少而考察每调的长短，将它们进行大致分类，这有助于我们认识词调的体制结构，从而可以探讨词体的规律和艺术表现的特点。因此，我们重编词谱应当采用毛先舒的意见，将词调分为小令、中调和长调，每类再以字数为序排列各调。

（四）词调别体的简化。词调的分体是编订词谱的最重要和最困难的工作。词既是格律化的，理应同一词调之所有作品在字数、句数、分段、字声平仄和用韵等方面是完全一致的，不能出现例外的情况，然而实际上词人们的作品却出现大量的例外现象。今存早期的词集《云谣集》和《花间集》里即出现一词调的众多作品在字数、句数等方面参差不齐的情形，而且即使在词体成熟的宋代亦有此类情形发生。因此，凡是某词调体制方面出现差异的形式，在词学上称为“别体”。《词律》收词调六百六十调，一千一百八十体；《词谱》收八百二十六调，二千三百零六体：这样平均一调约有三体之多。词调分体始于《啸余谱》，此后愈分愈细，以致繁琐，如下表之例：

词调	酒泉子	喜迁莺	忆秦娥	品令	少年游	河传	临江仙	念奴娇
啸余谱	一三	三	一	一	四	一二	七	九
词律	二〇	七	六	七	一〇	一七	一四	三
词谱	二二	一七	一一	一二	一五	二七	一一	一二

别体的产生是由倚声制词的差异、乐曲的改制和音谱不同所造成的。每一词调是有音谱的，词人倚声制词时对音节的理解和处理不尽相同。敦煌《云谣集》内四首《凤归云》的句式、句群各不相同，但其中三首前后段各四平韵。《花间集》收顾敻《酒泉子》七首，其中四十、四十一、四十二、四十四字各一首，四十三字三首，它们各自为体。柳永的《满江红》四首俱属仙吕宫，其中三首字数、句式各不相同，但俱用仄声韵，各九韵。从音乐角度来看，

某调之诸词在体制上的差异，皆倚声所致，并不妨碍词的音乐性，凡节拍规范内的自由不会影响演唱。某调的乐曲在流传中发生变异，如增加一个乐句，成重复半个乐句，此为摊破；减少乐句，此为偷声；改变宫调，此为转调；加快节奏，此为促调。因乐曲的变异，词人倚声时因句群组织变化而出现《摊破浣溪沙》、《减字木兰花〉〉、《转调踏莎行》、《促拍采桑子》等，这也形成词调别体。此外某一词调因存在不同的音谱，如柳永的《女冠子》、《鹤冲天》、《定风波》、《洞仙歌》、《安公子》、《尾犯》、《引驾行》、《望远行》、《凤归云》，这些调的作品分属不同的宫调，格律相异，产生不少的别体。由于以上原因，唐宋词调形成诸多别体、编订词谱必须进行分体的工作。《词律》和《词谱》的分体为求备而趋于繁琐，我们有必要对之审订与清理。词调的分体可依据以下原则：一、某调存在小令、中调或长调，则以调类归属，不视为别体，如《望远行》五十三字者为小令，一百零六字者为长调；二、凡一调内出现段式差异者为别体，如《望江南》单调二十七字，其五十四字变调者为别体。三、凡一调用韵存在平韵、仄声韵或入声韵者均应分体，如《蝶恋花》以六十字仄韵为正体，石孝友词于首句和第四句用平韵，此偶然失误现象，可以不视为别体。四、句式长短不同应分体，如《临江仙》通用体为双调平韵五十八字和六十字两体，其差别是前后段首句一为六字句，一为七字句。此外某词调之作品出现某句多一字或少一字，句式之微小变化，非韵位之句偶然用韵，某些句之字声平仄之差异，等等情形，可以视为变例而不必细分别体。分体的工作经《词谱》编者们的努力已很细致，但若完备，则尚可再分若干体。这样的分体，有助于我们认识词调的变异与体制的多样性，却又不利于词体建立规范。词调的求异工作难，而求同亦难。我们很有必要在对词调之各体考察后确立通用之正体，以创调之作或名篇为谱例，重编规范而适用之新词谱。

（五）图谱的形式。词谱由图与谱两部分组成，处理二者的方式有两种：一是图与谱分列，先列图、后列谱，如《词学筌蹄》、《诗余图谱》和《填词图谱》；一是图谱合一，于谱旁注字声平仄符号，如《啸余谱》、《词谱》。图与谱分列，在使用时须得对照图与谱，可能出现顾此失彼之感。若只看图则感茫然一片，无所适从；若只看谱则须辨识字声平仄；凡此均很不方便。图谱合一在使用时立即将谱的字声平仄与符号联系，不再去辨析比较，因而有简便实用之效，不致影响填词思路的进行。字声平仄的标注常见有四种符号：一是以圆圈（○）表示平声，方框（口）表示仄声；二是白圈（○）表示平声，黑圈（●）表示仄声，半白圈（◒）半黑圈（◓）表示可仄或可平；三是以竖线（丨）表示平声，仄声不标注，或以横线（一）表示平声，竖线（丨）表示仄声；四是直书“平”、“仄”、“可平”、“可仄”、或㊉表示平而可仄，㊀表示仄而可平。字声平仄的标注自明代以来已采用符号，不必再用直书平仄的方式；其余三种符号当以黑白圈最简易明显，故《词谱》采用。《词律》是图谱合一的，但不遍注平仄，仅于可平可仄之字声以小字直书于词字之旁。我们重新编订词谱，宜于采用黑白圈

以标注字声平仄，图谱合一，而于可平可仄之字则不标注符号，这样使用谱者更易于辨识，亦使符号更为简化。

（六）声韵的标准。唐代以来中国格律诗在区别字声的四声、平仄和韵部皆以《广韵》音系所代表的中古音为标准。词体的声韵亦属《广韵》音系。唐宋词人作词并无专门的韵书，大致参照诗韵而略宽。词体的字声同格律诗一样只分平仄，词韵则略异于诗韵。词韵分三类，即平声、仄声和入声。词韵可用邻韵，可以用方言音叶韵，但每一调有自己独特的用韵规则，因此词的用韵又比诗韵复杂得多。明代学者们开始整理词韵，自胡文焕《会文堂词韵》以来，各种韵书相继问世，最后集大成者是戈载的《词林正韵》。清代道光元年（一八二一）《词林正韵》刊行后，为词韵确立了标准，词韵的建构工作似完成了。戈载以数序分部，用宋代《集韵》韵部标目，并在注释方面力求准确，但和清初沈谦的《词韵略》基本相同。其第一部至第十四部分平声韵和仄声（上声、去声）韵，第十五部至十九部为入声韵。关于词韵的分部，闭口韵两部在宋代词人用韵时已将它们分别并入其他韵部，而戈载以诗韵的观念保留了它们；在入声韵方面，与闭口韵相配的入声韵两部亦发生变化而并入其他入声韵部，戈载却将缉韵并入第十七部，又将合盍业洽狎列为第十九部。这都与宋词用韵之实际不符。“入派三声”是元代《中原音韵》的编者根据元曲用韵和现实语音的概括，然而入声在宋代语音中是存在的。戈载却在阴声韵各部仿《中原音韵》之例详列入派三声的韵字。这些情形说明：戈载是以诗韵和曲韵观念来指导和总结词韵的，既不符合唐宋词用韵规律，并在音韵学理论上陷入逻辑的混乱。元人陶宗仪留下一篇《韵记》，见存于清初沈雄编的《古今词话·词品》，又见于张德瀛《词徵》卷三。陶氏所述南宋初年词人朱敦儒所拟的词韵十六条，为宋人冯取洽缮录增补本。陶氏将朱敦儒词韵与《中原音韵》比较之后，发现朱氏闭口韵消失，十六条之内存在入声四部。朱敦儒词集《樵歌》存词三百四十六首，我曾根据《韵记》提供的线索从《樵歌》归纳其韵部，恰得十六部。兹表示如后：

韵部	平声	仄声	入声
一	东冬	董肿送宋	
二	江阳	讲养绛漾	
三	支微齐	纸尾荠置未霁	
四	鱼虞	语麌御遇	
五	佳灰	蟹贿泰卦队	
六	真文元侵	轸吻阮寝震问愿沁	
七	寒删先覃盐咸	旱潜铣感俭豏翰谏霰勘艳陷	
八	萧肴豪	筱巧皓啸效号	
九	歌	哿个	

续表

韵部	平声	仄声	入声
一〇	麻	马祃	
一一	庚青蒸	梗迥敬径	
一二	尤	有宥	
一三			屋沃
一四			觉药
一五			质陌锡职缉
一六			物月曷黠屑叶合洽

朱敦儒词韵的复原为我们研究词韵提供了新的依据。词韵是词体研究的重要对象之一，我们依据朱氏词韵线索重新复原的宋人词韵宜附词谱以行，以便填词时之参考。我们若在吸取前辈学者成果的基础上，重新对唐宋词调进行增补、考订和辨析，以整理出新的词谱，这将重建词体规范。自清初以来，词学界关于词体的起源、声诗与词的关系、诗词的分界、词调的分类、词调的分体、词体的定格和词韵的标准等问题的争议，皆由于缺乏高度学术规范的词谱所致。我相信由于词谱的重新订正，词体这一古典文学样式将具新的学术规范，亦将是中国词学发展的新的起点。

作者单位：四川省社会科学院文学研究所

宋代雅乐乐歌的宫调特征[①]

徐利华

从礼乐治国的政治思路出发，宋代统治者曾大力推动雅乐的复兴。雅乐被广泛应用于祭祀、朝会等重大的典礼仪式，甚至一度被用于宫廷宴会之中。随着雅乐的复兴，大量的雅乐乐歌应运而生。雅乐乐歌是诗乐交融的艺术形式，宋人为了追复三代雅乐之正统，剔除后世俗乐、胡乐之侵蚀，对雅乐乐歌的音高和主音进行了严格的规范。在他们看来，宫调体系的不同是雅乐和俗乐的重要分际之一。本文试对雅乐乐歌的宫调特征进行探讨，以期对宋代雅乐有更为深入的认识，并为俗乐的研究提供参照。

一

宋代雅乐乐歌中降神曲，沿用《周礼》之旧制，祀天用六变，祭地用八变，享祖用九变。《周礼·春官宗伯第三》云："凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大簇为徵，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗，孤竹之管；云和之琴瑟，云门之舞。冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大簇为徵，应钟为羽，路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九韶之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。"[②] 这里记载的是周代郊庙祭祀中降神曲的宫调，对于这段话，宋人有不同的理解，大致有二：

---

① 本文为教育部青年基金项目《宋代雅乐乐歌研究》（13YJC751064）项目成果。

② 《周礼注疏》卷二十二，第151～152页。《十三经注疏》上册，阮元校刻，中华书局，1980年，第789～790页。

其一，是将宫、商、角、羽理解为“音阶”。沈括在《梦溪笔谈》中说：“凡声之高下，列为五等，以宫、商、角、徵、羽名之。为之主者曰宫，次二曰商，次三曰角，次四曰徵，次五曰羽，此谓之序；名可易，序不可易。圜钟为宫，则黄钟乃第五羽声也，今则谓之角，虽谓之角，名则易矣，其实第五之声，安能变哉？强谓之角而已。先王为乐之意，盖不如是也。世之乐异乎郊庙之乐者，如圜钟为宫，则林钟角声也。乐有用林钟者，则变而用黄钟，此祀天神之音云耳，非谓能易羽以为角也。函钟为宫，则太簇徵声也。乐有用太簇者，则变而用姑洗，此求地祇之音云耳，非谓能易羽以为徵也。黄钟为宫，则南吕羽声也。乐有用南吕者，则变而用应钟，此求人鬼之音云耳，非谓能变均外音声以为羽也。应钟、黄钟，宫之变徵。文、武之出，不用二变声，所以在均外。”[①] 以音阶言，如以圜钟（即夹钟）为宫，则林钟为角，与《周礼》所说“黄钟为角”不同。为自圆其说，沈括则云“乐有用林钟者，则变而用黄钟”。如按此说，则在同一组的乐章中，无论是六变、八变还是九变，其音高都是相同的，而调式都是宫调式。也就是说，祀天乐歌降神曲六首，皆以圜钟为宫音，主音为宫；祭地乐歌降神曲八首，皆以函钟为宫音，主音为宫；享祖乐歌降神曲九首，皆以黄钟为宫音，主音为宫。

其二，是将宫、商、角、羽理解为“主音”。元丰三年五月，刘几等人说：“新乐之成，足以荐郊庙，传万世。其明堂、景灵宫降天神之乐六奏：旧用夹钟之均三奏，谓之夹钟为宫；夷则之均一奏，谓之黄钟为角；林钟之均一奏，谓之太簇为徵。姑洗为羽。而《大司乐》‘凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽。’而‘圜钟者，夹钟也’。用夹钟均之七声，以其宫声为始终，是谓圜钟为宫；用黄钟均之七声，以其角声为始终，是谓黄钟为角；用太簇均之七声，以其徵声为始终，是谓太簇为徵；用姑洗均之七声，以其羽声为始终，是谓姑洗为羽。今用夷则之均一奏，谓之黄钟为角，林钟之均二奏，谓之太簇为徵、姑洗为羽，则祀天之乐无夷则、林钟而用之，有太簇、姑洗而去之矣。唐典，祀天以夹钟宫、黄钟角、太簇徵、姑洗羽，乃周礼也，宜用夹钟为宫。其黄钟为角，则用黄钟均，以其角声为始终；太簇为徵，则用太簇均，以其徵声为始终；姑洗为羽，则用姑洗均，以其羽声为始终。祭地祇，享宗庙，皆视此均法以度曲。”[②] 圜丘祀天的降神曲为六变：前三曲以圜钟为宫音，主音为宫。圜钟，即夹钟；第四曲以黄钟为宫音，主音为角；第五曲以太簇为宫音，主音为徵；第六曲以姑洗为宫音，主音为羽。关于祭地与享祖时降神曲的演奏“视此均法”，即祭地的降神曲为八变：函钟为宫二奏，太簇为角二奏，姑洗为徵二奏，南吕为羽二奏。函钟，即林钟。也就是说祭地的降神曲：第一、二曲，以林钟为宫音，主音为宫；第三、四曲，以太簇为宫音，

① 沈括：《新校正梦溪笔谈》卷五，胡道静校正，中华书局，1957年，第54页。

② 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十八，第2984～2985页。

主音为角；第五、六曲，以姑洗为宫音，主音为徵；第七、八曲，以南吕为宫音，主音为羽。享祖的降神曲：黄钟为宫三奏，大吕为角二奏，太簇为徵二奏，应钟为羽二奏。也就是说享祖的降神曲为九变：第一、二、三曲，以黄钟为宫音，主音为宫；第四、五曲，以大吕为宫音，主音为角；第六、七曲，以太簇为宫音，主音为徵；第八、九曲，以应钟为宫音，主音为羽。明堂和景灵宫的降神曲的宫调，与圜丘祀天同。

日本学者林谦三在《隋唐燕乐调研究》将中国古代宫调说分为“之调式”和“为调式”两个系统。刘几的这种解释，实际是“之调式”来解读《周礼》中所说的“圜钟为宫，黄钟为角，大簇为徵，姑洗为羽”。关于“之调式”和“为调式”的差别，宋人已有所论述。《宋史·乐志》载：“（元丰）五年正月，开封布衣叶防上书论乐器、律曲不应古法，复下杨杰议。杰论防增编钟、编磬二十有四为簴制，管箫视钟磬数，登歌用玉磬，去乐曲之近清声者，舞不立表，皆非是。其言均律差互，与刘几同。请以晋鼓节金奏。考经、礼，制簴虡教国子、宗子舞，用之郊庙，为何所取？而范镇亦言：‘自唐以来至国朝，三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有黄钟为角、黄钟之角。黄钟为角者，夷则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。十二律之于五声，皆如此率。而世俗之说，乃去‘之’字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角，林钟曰黄钟徵，南吕曰黄钟羽。今叶防但通世俗夷部之说，而不见《周礼》正文，所以称本寺均差互，其说难行。’帝以乐律绝学，防草莱中习之尤难，乃补防为乐正。”[①] 范镇指出，“黄钟为角”和“黄钟之角”二者虽主音相同，但宫音却不同。“黄钟为角”，是以夷则为宫音，而“黄钟之角”，则是以黄钟为宫音。正因为叶防是以“为调式”来理解《周礼》之说，所以他认为刘几之说“不应古法”。

自徽宗政和七年，“为调式”系统被废除了，正如杨荫浏先生在《中国古代音乐》中所说“到了政和七年（1117）……才正式废止为调式系统，而改用之调式系统”[②]。南宋高宗绍兴年间降神乐歌的宫调，据《宋史·乐志》载：“南郊乐，其宫圜钟；明堂乐，其宫夹钟。圜钟即夹钟也。夹钟生于房、心之气，实为天帝之堂，故为天宫。祭地祇，其宫函钟，即林钟也。林钟生于未之气，未为坤位，而天社、地神实在东井、舆鬼之外，故为地宫。飨宗庙，其宫用黄钟。黄钟生于虚、危之气，虚、危为宗庙，故为人宫。此三者，各用其声类求之。然天宫取律之相次：圜钟为阴声第五，阴将极而阳生，故取黄钟为角。黄钟，阳声之首也。太簇，阳声之第二，故太簇为徵。姑洗，阳声之第三，故姑洗为羽。天道有自然之秩序，乃取其相次者以为声。地宫取律之相生：函钟上生太簇，故太簇为角；太簇下生南吕，南吕上生姑洗，故南吕为徵，姑洗为羽。地道资生而不穷，乃取其相生者以为声。人宫取律之相合：黄钟子，

① 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十八，第2987页。
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第430页。

大吕丑，故黄钟为宫、大吕为角，子合丑也；太簇寅，应钟亥，故太簇为徵、应钟为羽，寅合亥也。人道以合而相亲，乃取其合者以为声。周之降天神、出地示、礼人鬼，乐之纲要实在于此。独商声置而不用，盖商声刚而主杀，实鬼神之所畏也。乐奏六成者，即仿周之六变，八成、九成亦如之。"① 将乐律与天干、地支相配，以阴阳相生之说解释一组降神曲所用的四种不同音高之间的关系。很显然，这里是用"之调式"来解释《周礼》的乐律之说，如果是用"为调式"，"圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽"四者之间本是按音阶高低排列，自不必解释。

二

降神曲的宫调遵循《周礼》之制，而奠献乐章则试图效仿唐人，依月用律。古人将十二律和十二月相配，较早见于《吕氏春秋·音律》："孟春之月……其音角，律中太簇。""仲春之月……其音角，律中夹钟。""季春之月……其音角，律中姑洗。""孟夏之月……其音徵，律中仲吕，""仲夏之月……其音徵，律中蕤宾。""季夏之月……其音徵，律中林钟。""中央土，……其音宫，律中黄钟之宫。""孟秋之月……其音商，律中夷则。""仲秋之月……其音商，律中南吕。""季秋之月……其音商，律中无射。""孟冬之月……其音羽，律中应钟。""仲冬之月……其音羽，律中黄钟。""季冬之月……其音羽，律中大吕。"②《吕氏春秋·音律》中说："大圣至理之世，天地之气，合而生风，日至则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太簇。仲春生夹钟。季春生姑洗。孟夏生仲吕。仲夏日长至，则生蕤宾。季夏生林钟。孟秋生夷则。仲秋生南吕。季秋生无射。孟冬生应钟。天地之风气正，则十二律定矣。"③ 月份与十二律、五音之间的对应关系为：孟春（正月）—太簇—角、仲春（二月）—夹钟—角、季春（三月）—姑洗—角、孟夏（四月）—仲吕—徵、仲夏（五月）—蕤宾—徵、季夏（六月）—林钟—徵、中央—宫—黄钟之宫、孟秋（七月）—夷则—商、仲秋（八月）—南吕—商、季秋（九月）—无射—商、孟冬（十月）—应钟—羽、仲冬（十一月）—黄钟—羽、季冬（十二月）—大吕—羽。这样的思想为《礼记·月令》所吸收，对后世雅乐的制作产生了深刻的影响。

唐代雅乐的一个重要特征就是依月用律。《旧唐书·乐志》载："于是斟酌南北，考以古

① 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百三十，第3036～3037页。

② 吕不韦：《吕氏春秋新校释》，陈其遒校释，上海古籍出版社，2002年，第1、64、123、188、244、314、380、426、473、522、574、622页。

③ 吕不韦：《吕氏春秋新校释》，第328页。

音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，‘大乐与天地同和’，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。祭圆丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。五郊、朝贺、飨宴，则随月用律为宫。初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，余五钟虚悬而不扣。及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬者矣。”① 隋代统治者在面对雅乐受到外来音乐强烈冲击之时，试图通过严格规范音高和调式，以维护雅乐的传统性和本土性。所以隋代雅乐不许作旋宫之乐，而“唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎气用五调”②。但到了唐代之后，这样的局面被打破了。唐人往往采用依月用律之法，根据典礼仪式举行的月份，选用与之相匹配的音高与调式。

到了宋代，自真宗始，便试图承袭唐人依月用律的做法。《太常因革礼》载：“《礼院仪注》：……真宗始出圣意，大祀用乐。又议随月转律之法，屡加案核。然念乐经久坠，学者罕专，历古研覃，亦未完绪。顷虽再三考定，博访知音，终未有的究古今、知声知经可信之人。”③ 真宗朝曾屡次讨论随月转律之法，终因乐经亡佚，乐工难求，未能施行。

仁宗精于音律，他在即位后也对依月用律之法做了一番尝试。《宋会要》载：“（景祐二年）帝乃亲制乐曲，……常祀：至日圜丘祀昊天，太祖配，以黄钟之宫作《定安》以奠币，《英安》以酌献；孟春祀感生帝，宣祖配，以太簇之宫作《广安》以奠币，《肃安》以酌献。祈谷祀昊天，太宗配，作《仁安》以奠币，《绍安》以酌献。孟夏雩上帝，太宗配，以仲吕之宫作《献安》以奠币，《感安》以酌献。夏至祭皇地祇，太祖配，以蕤宾之宫作《恭安》以奠币，《英安》以酌献。季秋大飨明堂，祀昊天，真宗配，以无射之宫作《诚安》以奠币，《德安》以酌献。孟冬祭神州地祇，太宗配，以应钟之宫作《化安》以奠币，《韶安》以酌献。又造《冲安》之曲，以七均演之为八十四，皆作声谱，以授有司。《冲安》之曲独未施行。”④ 景祐二年，仁宗所制乐章，降神曲是按照《周礼》所记，而配位奠币、酌献乐章则是依月用律：冬至圜丘祀昊天用黄钟之宫，孟春祀感生帝用太簇之宫，夏至祭皇地祇用蕤宾之宫，季秋大飨明堂用无射之宫，孟冬祭神州地祇用应钟之宫，祭祀的月份和所用的乐律是一一相对的。所谓“以七均演之为八十四”，用的正是唐人的旋宫之法。但是这种依月用律的方式，在实际演奏中却遇到了困难。当时负责修撰乐书的冯元等人提出来，困难主要有二：一是“近因拣试乐工，令考击，别以编钟一架应之，旋相（应）为宫，备谐律吕。然金奏之中，镈钟为难，如一声稍缓，则宫商失序。苟十二钟工人皆能精习所业，考击之际，疾速有伦，变宫变徵，随月用律，雅乐诸曲无所不通矣。”一个乐工往往只能精通一律，当随月用律时，会因为乐工

① 刘昫：《旧唐书·乐志》卷二十八，中华书局，1975 年，第 1041 页。

② 魏征等：《隋书·乐志》卷十五，中华书局，1973 年，第 354 页。

③ 欧阳修等：《太常因革礼》卷二十，第 122 页。

④ 《宋会要辑稿》，第 293～294 页。

的技艺生疏而影响演奏的效果；二是“参详镈钟典故，虽有为节之文，而无击奏之法”，乐书中并没有具体记载随月用律时乐器具体的演奏方法，所以难以决定“如何考击行用”。①

到了仁宗皇祐二年，太常寺提出应将依月转律之法用于明堂的祭祀乐歌之中。《宋会要》载：“皇祐二年四月二十八日，太常言：‘五郊迎气，各用本音之乐。上辛祀感生赤帝，即随月用律。今明堂祀上帝，宜随月用律，以无射为宫。五天帝用迎气所奏五音：青以姑洗为角，赤以林钟为（祉）[徵]，黄以黄钟为宫，白以太簇为商，黑以南（宫）[吕]为羽。’诏礼官议定。……（皇祐二年）五月十一日上言：‘随月用律，九月以无射为均。五天帝各用本音之乐，如太常所定。’诏可。”② 明堂祭祀在季秋九月，故应以无射为宫。同时五方帝位的奠献乐章也按照其对应的季节，用与之相适应的音高和调式。以青帝、赤帝、黄帝、白帝、黑帝，与春、夏、季夏、秋、冬相配，但问题是，一季分孟、仲、季三月，每个月对应的乐律不同，该如何依从呢？按照上述太常寺所提出五帝奠献乐曲用律为：“青以姑洗为角，赤以林钟为（祉）[徵]，黄以黄钟为宫，白以太簇为商，黑以南（宫）[吕]为羽”，则祭祀月份、祭祀对象与所用宫音、主音之间的对应为：季春（三月）—青帝—姑洗—季春—角；季夏（六月）—赤帝—林钟—徵；仲冬（十一月）—黄帝—黄钟—宫；孟春（正月）—白帝—太簇—商；仲秋（八月）—黑帝—南吕—羽。既有取孟月为律的，如白帝位；又有取仲月为律的，如黄帝、黑帝位；还有取季月为律的，如青帝、赤帝位。很显然，这样用律非常混乱。所以，很快就有人提出异议，应以五行本始之月律。《宋会要》载：“（皇祐二年）八月二十二日，上封者言：‘明堂酌献五帝《精安》之曲并用黄钟一均声，此常祀五时迎气所用，若亲飨，则未安。且明堂五室之位，皆用五行本始所王之次，献神之乐当用五行本始之月律，各从其音以为曲。《精安》五曲宜以无射之均，太簇为角，以献青帝；仲吕为（祉）[徵]，以献赤帝；林钟为宫，以献黄帝；夷则为商，以献白帝；应钟为羽，以献黑帝。’”③ 这里上封者提出的五帝奠献乐曲依月用律为：孟春（正月）—青帝—太簇—角；孟夏（四月）—赤帝—仲吕—徵；季夏（六月）—黄帝—黄钟—宫；孟秋（七月）—白帝—太簇—商；孟冬（十月）—黑帝—南吕—羽。显然，这次所提出的方案，除了黄帝位用中央之乐，其他四方位均依每季孟月为律，更有条理，但是由于“大飨日迫，事难猝更”④，要按照这样的方案重新编排乐曲，改写乐章，并非易事，一时难以在大礼之中施行。

北宋初年，对于唐人依月用律之法作了种种尝试，但其暴露出来的种种弊端也常为人们所诟病。如元丰三年五月，杨杰指出：“今祭祀乐章并随月律，声不依咏，以咏依声。律不和

① 《宋会要辑稿》，第312页。
② 《宋会要辑稿》，第301页。
③ 《宋会要辑稿》，第302页。
④ 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十七，第2964页。

声，以声和律，非古制也。伏请详定，使乐以歌为本，律必和声也。”[①] 以为祭祀乐歌随月用律，导致声律不和谐。但是到了徽宗朝，为了在雅乐之中体现天道与人道的合一，依月用律再次被提出来，并将之作为新乐创制的一个重要部分。

大观四年，刘昺奉徽宗之命编修《乐书》，书中图示出依月用律的方法。《宋史·乐志》载：“（大观四年）八月，帝亲制《大晟乐记》，命太中大夫刘昺编修《乐书》，为八论：……又为图十二：……合阴阳之声而文之以五声，则九六相交，均声乃备。黄钟为宫，是谓天统；林钟为徵，是谓地统；太簇为商，是谓人统。南吕为羽，于时属秋；姑洗为角，于时属春；应钟为变宫，于时属冬；蕤宾为变徵，于时属夏。旋相为宫，而每律皆具七声，而八十四调备焉。其图八十四调以此。”[②] 刘昺主张用乐要各顺其月，旋相为宫，每个季节都有其对应的宫音与主音，如秋天以南吕为宫音，主音为羽；春天以姑洗为宫音，主音为角；冬天以应钟为宫音，主音为变宫；夏天以蕤宾为宫音，主音为变徵。

不但要根据用乐的季节，选用相应的乐律，而且每个季节还有其禁用的乐音。《宋史·乐志》载：“（政和三年）八月，大晟府奏，以雅乐中声播于宴乐，旧阙徵、角二调，及无土、石、匏三音，今乐并已增入。诏颁降天下。九月，诏：‘《大晟乐》颁于太学、辟雍，诸生习学，所服冠以弁，袍以素纱、皂缘，绅带，佩玉。’从刘昺制也。昺又上言曰：‘五行之气，有生有克，四时之禁，不可不颁示天下。盛德在木，角声乃作，得羽而生，以徵为相；若用商则刑，用宫则战，故春禁宫、商。盛德在火，徵声乃作，得角而生，以宫为相；若用羽则刑，用商则战，故夏禁商、羽。盛德在土，宫声乃作，得徵而生，以商为相；若用角则刑，用羽则战，故季夏土王，宜禁角、羽。盛德在金，商声乃作，得宫而生，以羽为相；若用徵则刑，用角则战，故秋禁徵、角。盛德在水，羽声乃作，得商而生，以角为相；若用宫则刑，用徵则战，故冬禁宫、徵。此三代之所共行，《月令》所载，深切著明者也。作乐本以导和，用失其宜，则反伤和气。夫淫哇殽杂，干犯四时之气久矣。陛下亲洒宸翰，发为诏旨，淫哇之声转为雅正，四时之禁亦右所颁，协气则粹美，绎如以成。’诏令大晟府置图颁降。”[③] 春禁宫、商，夏禁商、羽，季夏土王，宜禁角、羽秋禁徵、角冬禁宫、徵。

政和七年，对明堂乐歌的宫调进行了一次很大的调整，依月用律，并弃“左旋”而改用“右旋”之法。《宋史·乐志》载：

（政和七年）十月，皇帝御明堂平朔左个，始以天运政治颁于天下。是月也，凡乐之声，以应钟为宫、南吕为商、林钟为角、仲吕为闰徵、姑洗为徵、太簇为羽、黄钟为

① 杨杰：《上言大乐七事》，《无为集》卷十五，文渊阁《四库全书》本。

② 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十九，第3003～3006页。

③ 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十九，第3018页。

闰宫。既而中书省言：'五声、六律、十二管还相为宫，若以左旋取之，如十月以应钟为宫，则南吕为商、林钟为角、仲吕为闰徵、姑洗为徵、太簇为羽、黄钟为闰宫；若以右旋七均之法，如十月以应钟为宫，则当用大吕为商、夹钟为角、仲吕为闰徵、蕤宾为徵、夷则为羽、无射为闰宫。明堂颁朔，欲左旋取之，非是。欲以本月律为宫，右旋取七均之法。'从之，仍改正诏书行下。自是而后，乐律随月右旋。仲冬之月，皇帝御明堂，南面以朝百辟，退，坐于平朔，授民时。乐以黄钟为宫、太簇为商、姑洗为角、蕤宾为闰徵、林钟为徵、南吕为羽、应钟为闰宫。调以羽，使气适平；季冬之月，御明堂平朔右个。乐以大吕为宫、夹钟为商、仲吕为角、林钟为闰徵、夷则为徵、无射为羽、黄钟为闰宫。客气少阴火，调以羽，尚羽而抑徵；孟春之月，御明堂青阳左个。乐以太簇为宫、姑洗为商、蕤宾为角、夷则为闰徵、南吕为徵、应钟为羽、大吕为闰宫。客气少阳相火，与岁运同，火气太过，调宜羽，致其和；仲春之月，御明堂青阳。乐以夹钟为宫、仲吕为商、林钟为角、南吕为闰徵、无射为徵、黄钟为羽、太簇为闰宫。调以羽；季春之月，御明堂青阳右个。乐以姑洗为宫、蕤宾为商、夷则为角、无射为闰徵、应钟为徵、大吕为羽、夹钟为闰宫。客气阳明，尚徵以抑金；孟夏之月，御明堂左个。乐以仲吕为宫、林钟为商、南吕为角、应钟为闰徵、黄钟为徵、太簇为羽、姑洗为闰宫。调宜尚徵。仲夏之月，御明堂。乐以蕤宾为宫、夷则为商、无射为角、黄钟为闰徵、大吕为徵、夹钟为羽、仲吕为闰宫。客气寒水，调宜尚宫以抑之。季夏之月，御明堂右个。乐以林钟为宫、南吕为商、应钟为角、大吕为闰徵、太簇为徵、姑洗为羽、蕤宾为闰宫。调宜尚宫，以致其和。孟秋之月，御明堂总章左个。乐以夷则为宫、无射为商、黄钟为角、太簇为闰徵、夹钟为徵、仲吕为羽、林钟为闰宫。调宜尚商。仲秋之月，御明堂总章。乐以南吕为宫、应钟为商、大吕为角、夹钟为闰徵、姑洗为徵、蕤宾为羽、夷则为闰宫。调宜尚商。季秋之月，御明堂总章右个。乐以无射为宫、黄钟为商、太簇为角、姑洗为闰徵、仲吕为徵、林钟为羽、南吕为闰宫。调宜尚羽，以致其平。闰月，御明堂，阖左扉。乐以其月之律。①

其用律如下表所示：

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
仲冬										羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽		
季冬											羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽	

① 脱脱等：《宋史・乐志》卷一百二十九，第3022页。

续表

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
孟春												羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽
仲春	羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽											
季春												徵		羽		闰宫	宫		商		角	闰徵	徵	
孟夏	徵		羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵											
仲夏							宫		商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫					
季夏								宫		商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫				
孟秋											商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫		商	
仲秋												商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫		商
季秋								羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽				

根据举行祭祀的季节，选择相对应的宫音，然后以右旋法，即顺旋法，确定七均的音高。每月所用宫音、主音的分别为：孟春（正月）—太簇—羽、仲春（二月）—夹钟—羽、季春（三月）—姑洗—羽、孟夏（四月）—仲吕—徵、仲夏（五月）—蕤宾—徵、季夏（六月）—林钟—宫、孟秋（七月）—夷则—商、仲秋（八月）—南吕—商、季秋（九月）—无射—商、孟冬（十月）—应钟—羽、仲冬（十一月）—黄钟—羽、季冬（十二月）—大吕—羽。其中孟春、仲春、季春用羽调式，与《吕氏春秋》和《礼记》中所记的角调式不同。

三

在《中兴礼书》卷十五、卷六十三、卷六十四中，保存了368首宋代雅乐乐谱，从中我们可以看出，其降神乐歌的宫调用《周礼》之制，并采用了“之调式”系统，但奠献乐歌却并未使用依月用律之法。

《中兴礼书》中乐歌所用的宫音和主音，如下表所示。其中，关于宋代黄钟的标准音高，学界多有争论。刘崇德先生《燕乐新说》则认为宋代黄钟相当于现代音名F。根据刘先生研究，宋代太常三律所对应的音名为：

C ♯C D ♭E E F^1 ♯F^1 G^1 ♭A^1 A^1 ♭B^1 B^1 C^1 ♯C^1 D^1 ♭E^1 E^1
林 夷 南 无 应 黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应①

现依刘崇德先生之说，标出《中兴礼书》中所收乐谱的音名。

表一　圜丘祀天

祭祀程序	曲名	宫音	主音
入中壝	乾安	黄钟（1=F）	宫
降神	景安	三奏：夹钟（1=♭A）	宫
		一奏：黄钟（1=F）	角
		一奏：太簇（1=G）	徵
		一奏：姑洗（1=A）	羽
升坛	乾安	大吕（1=♯F）	宫
昊天上帝位奠币	嘉安	大吕（1=♯F）	宫
皇地祇位奠币	嘉安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位奠币	广安	大吕（1=♯F）	宫
太宗皇帝位奠币	化安	大吕（1=♯F）	宫
奉俎	丰安	黄钟（1=F）	宫
昊天上帝位酌献	禧安	大吕（1=♯F）	宫
皇地祇位酌献	光安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位酌献	彰安	大吕（1=♯F）	宫
太宗皇帝位酌献	韶安	大吕（1=♯F）	宫
文舞退，武舞进	正安	黄钟（1=F）	宫
亚献	正安	黄钟（1=F）	宫
皇帝饮福酒	禧安	大吕（1=♯F）	宫
彻豆	韶安	大吕（1=♯F）	宫
送神	景安	夹钟（1=♭A）	宫
皇帝诣望燎位	乾安	黄钟（1=F）	宫
皇帝诣望瘗位	乾安	太簇（1=G）	宫
皇帝还大次	憩安	黄钟（1=F）	宫
皇帝回銮将至	乾安	黄钟（1=F）	宫
皇帝升御座	乾安	黄钟（1=F）	宫
皇帝降御座	乾安	黄钟（1=F）	宫

享明堂和景灵宫，乐曲的宫调与圜丘祀天同。

① 刘崇德：《燕乐新说》，第 6 页。

表二　祭皇地祇

祭祀程序	曲名	宫音	主音
迎神	宁安	二奏：林钟（1=C）	宫
		二奏：太簇（1=G）	角
		二奏：姑洗（1=A）	徵
		二奏：南吕（1=D）	羽
盥洗	正安	太簇（1=G）	宫
升殿	正安	应钟（1=E）	宫
皇地祇位奠币	嘉安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位奠币	定安	应钟（1=E）	宫
奉俎	丰安	太簇（1=G）	宫
皇地祇位酌献	光安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位酌献	英安	应钟（1=E）	宫
文舞退、武舞进	正安	太簇（1=G）	宫
亚献	文安	太簇（1=G）	宫
彻笾豆	娱安	太簇（1=G）	宫
送神	宁安	林钟（1=C）	宫

表三　太庙享祖

祭祀程序	曲名	宫音	主音
皇帝入门	乾安	无射（1=♭E）	宫
皇帝升座	乾安	夹钟（1=C）	宫
皇帝盥洗	乾安	无射（1=♭E）	宫
迎神	兴安	三奏：黄钟（1=F）	宫
		二奏：大吕（1=♯F）	角
		二奏：太簇（1=D）	徵
		二奏：应钟（1=E）	羽
奉俎	丰安	无射（1=♭E）	宫
僖祖室酌献	基命	无射（1=♭E）	宫
翼祖室酌献	大顺	无射（1=♭E）	宫
宣祖室酌献	天元	无射（1=♭E）	宫
真宗室酌献	熙文	无射（1=♭E）	宫
仁宗室酌献	美成	无射（1=♭E）	宫
英宗室酌献	治隆	无射（1=♭E）	宫
神宗室酌献	大明	无射（1=♭E）	宫
哲宗室酌献	重光	无射（1=♭E）	宫
徽宗室酌献	承元	无射（1=♭E）	宫
文舞退、武舞进	正安	无射（1=♭E）	宫

续表

祭祀程序	曲名	宫音	主音
亚献	正安	无射（1=♭E）	宫
终献	正安	无射（1=♭E）	宫
饮福酒	禧安	夹钟（1=C）	宫
彻豆	丰安	夹钟（1=C）	宫
送神	兴安	黄钟（1=F）	宫
皇帝还大次	乾安	无射（1=♭E）	宫

从上述三表中，可以看出南宋雅乐乐歌的宫调有如下几个特征：

1. 就调式而言，除了降神曲，一律用宫调式，正如姜夔在《大乐议》中所说："窃谓以十二宫为雅乐，周制可举；以八十四调为宴乐，胡部不可杂。郊庙用乐，咸当以宫为曲。"[①] 同时，降神曲的宫调，与迎神曲的第一支曲子的宫调相同；

2. 就音高而言，祀天多用黄钟、大吕，祭地多用应钟、太簇，享祖多用无射、夹钟；

3. 通过乐曲的音高的变化，掌控祭祀的节奏和气氛。如在祀圜丘的过程中，升坛、奠币、酌献、饮福酒、彻豆等是最为核心的环节，气氛较为庄严；而入中壝、奉俎、文舞退、武舞进、亚献、皇帝诣望燎位、皇帝还大次、皇帝回銮将至、皇帝升御座、皇帝降御座等则是过渡性的环节，气氛较为轻松。所以，在这一组乐章中，前者大多以大吕为宫，后者大多以黄钟为宫，通过音高的变化，给人以一张一弛之感。另外，昊天上帝位的奠币、酌献乐歌用大吕，皇地祇位奠币、酌献乐歌则用应钟，通过一高一低的处理，展现提天高地卑的观念。姜夔在《大乐议》中说："其间皇帝升降、盥洗之类，用黄钟者，群臣以太簇易之，此周人王用《王夏》、公用《骜夏》之义也。"[②] 指出宋人在创作乐歌时运用音高的变化，区分出群臣身份的不同，这一点正可在现存的南宋雅乐乐谱中得到印证。

从现存的乐谱和文献记载来看，在宋代雅乐乐歌中，降神曲的宫调大体依《周礼》旧制。而奠献乐歌的宫调，北宋时曾屡次试图采用唐人依月用律之法，但在实际操作中却很难实现。到了南宋之后，奠献乐歌一律采用宫调式，音高则根据仪式的需要而有所变化。自宫调而言，宋代雅乐乐歌继承了先秦雅乐的某些特质而又有所新变，体现出宋人复古而不泥于古的理性精神。

作者单位：河北经贸大学人文学院

① 姜夔：《大乐议》，《宋史·乐志》卷一百三十一，第3053页。

② 姜夔：《大乐议》，《宋史·乐志》卷一百三十一，第3053页。

宋代的歌妓与宋词传播[①]

谭新红

传播是文学的内在属性和基本特征，一切文学都在传播的过程中得以生成和发展。演唱则是文学传播的重要方式。春秋列国，聘会燕飨，士大夫即歌《诗》以见意。逮至唐代，一种诉诸视听的音乐文艺——词，悄然兴起。它要求歌者作为传播中介，在丝竹管弦之音的配合下进行演唱，从而达到娱宾遣兴、劝酒侑觞的娱乐功效。由于发音清脆，在中唐，词就是“六幺水调家家唱，白雪梅花处处吹”[②]；到了宋代，更是“风暖繁弦脆管，万家竞奏新声”[③]。不但唱得热闹，而且听者云集，“倾听处，王孙帝子，鹤盖成阴”[④]。词的演唱一直延续到宋末，宋元之交的张炎还要求作词“当以可歌者为工”，只要可歌，至于下语用字，“虽有小疵，亦庶几耳。”[⑤] 这种盛况，只到蒙元入主中原，散曲杂剧夺席以兴，词谱既废，词才由唱本文学演变成案头文学。

宋词主要是靠歌妓演唱的方式进行传播。“唱歌须是，玉人檀口，皓齿冰肤。意传心事，语娇声颤，字如贯珠”[⑥]、“花间休唱遏云歌，枝头且听娇莺语”[⑦]，由于有着娇好的容颜和优美清脆的嗓音，比较男性歌者而言，歌妓更受娱乐界的欢迎。宋词低回婉转的独特韵味，也更适合女性演唱，“盖长短句宜歌而不宜诵，非朱唇皓齿，无以发其要妙之声”[⑧]。因此，歌妓演唱是宋词最为重要的传播方式。当时文人填词，也主要是为了“付与雪儿歌、娇莺啭”[⑨]，

---

① 本文为武汉大学自主科研项目（人文社会科学）研究成果，得到“中央高校基本科研业务费专项资金”资助。

② 白居易《杨柳枝》，曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编《全唐五代词》，中华书局1999年版，第66页。

③ 柳永《木兰花慢》，唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局1999年版，第60页。

④ 柳永《瑞鹧鸪》，《全宋词，第61页。

⑤ 张炎《词源》卷下，唐圭璋编《词话丛编》本，中华书局1986年版，第256页。

⑥ 李廌《品令》，《全宋词》，第822页。

⑦ 曹冠《喜朝天》，《全宋词》，第1986页。

⑧ 王炎《双溪词序》，曾枣庄、刘琳主编《全宋文》，上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版，卷6109，270册，第294页。

⑨ 曹冠《满江红》，《全宋词》，第1993页。

让听众于莺吭燕舌间得到感官的超级享受。

一、歌妓众多，演唱繁忙

太祖立国，重文抑武，幻想于文恬武嬉中获得赵宋王朝的稳固和国家的长治久安，他鼓励大臣“多积金、市田宅以遗子孙，歌儿舞女以终天年”①、“多置歌儿舞女，日饮酒相欢”②，其后的皇帝无不承袭此风。宋真宗曾亲自过问宰相们有无声妓之乐，并赐给不近声色的宰相王旦二十名经过歌舞培训的歌妓③。仁宗洞晓音律，并经常为教坊谱曲。他还非常喜欢柳永的词，“每对酒，必使侍从歌之再三”，后来只是因为柳永填《醉蓬莱》词得罪了他，才没有重用柳永④。神宗皇帝经常向内侍打听宫外流行什么小调，苏轼著名的《水调歌头》（明月几时有），就是由内侍录呈方才被神宗知晓的。神宗还深为词中的“爱君”思想打动，命令将苏轼“量移汝州”⑤。宋徽宗更是为宋词的繁荣作出了很大的贡献，他不但词写得好，还提拔词人，设置音乐机关大晟府，充当了一名词坛组织者的角色。大晟府创作了许多音调韶美的词调，这些新调不但在宫廷教坊竞相传唱，还传出宫外，流行于市井百姓间。

在朝廷公然鼓励下，宋代文人士大夫少有无声色之好的。晏殊少时孤寒，每天只是和兄弟们读书讲学，从无嬉游燕赏之乐，真宗认为他为人谨厚，于是选拔他为东宫官（辅导皇太子的官）。当真宗告诉他选官理由时，晏殊坦白地说：“臣非不乐燕游者，直以贫无可为之具，臣若有钱亦须往，但无钱不能出耳。”⑥ 原来并非是不喜好，而是无钱燕游。当他富贵以后，“奉养极约，惟喜宾客，未尝一日不燕饮”⑦，每天都与歌舞为伴。仁宗时有一个叫杨衮的人，虽然家境贫寒，却养有家姬数人，“布裙粝食歌舞绝妙”，欧阳修曾作诗取笑他“三脚木床坐调曲”⑧。连著名的爱国文人文天祥也是“每食方丈，声妓满前”⑨。现存宋词里有很多作品为我们生动地再现了宋代歌舞燕乐的盛况：“处处笙歌，不负治世良辰”、“有十里笙歌，万家罗

---

① 脱脱等撰《宋史》卷二五〇《石守信传》，中华书局 1977 年版，第 8810 页。
② 司马光《涑水纪闻》卷一，中华书局 1989 年版，第 12 页。
③ 李廌《师友谈记》，中华书局 2002 年版，第 42 页。
④ 陈师道《后山诗话》，何文焕辑《历代诗话》，中华书局 1981 年版，第 311 页。
⑤ 鲖阳居士《复雅歌词》，《词话丛编》，第 59 页
⑥ 彭乘《墨客挥犀》卷十，中华书局 2002 年版，第 398 页。
⑦ 叶梦得《避暑录话》卷二，上海古籍出版社编《宋元笔记小说大观》本，上海古籍出版社 2001 年版，第 2615 页。
⑧ 王辟之《渑水燕谈录》卷八，《宋元笔记小说大观》本，第 1291 页。
⑨ 陈霆《渚山堂词话》，《词话丛编》本，第 362 页。

绮，身世疑在仙乡”①。直到南宋灭亡之际，人们还“向西湖去，那里人家，依然莺燕”②。徐鹿卿《酹江月序》为我们描述了当时士民同乐的情景：“城之中边，士女阗咽，以游以嬉，以歌以舞。穹壤之间，同一和气；官民之际，同一至乐，穆乎休哉。”③ 人间的欢乐，甚至惊动了天界神仙：“富春坊，好景致。两岸尽是、歌姬舞妓。引调得、上界神仙，把凡心都起。”④

在这一歌舞盛宴里，歌妓充当着非常重要的角色，正是由于她们“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶房酒肆”⑤，才带来了宋代歌舞的繁荣。当时的歌妓数量非常多，各级官府蓄有数量不等的官妓，条件稍好一点的士大夫家庭养有家妓，各大商业都市的歌楼酒馆、瓦市茶坊、青楼妓院更是有着数目众多的私妓。

“宾客至，须歌曲。”⑥ 在宋代，官府一般都是用歌舞宴会招待客人。如果身处要道，来往宾客很多，则公宴频繁，官妓也就会非常繁忙。洪迈《夷坚志》丁志卷十二记载了著名词人叶梦得在哲宗绍圣四年（1097）任润州（今江苏镇江）丹徒尉时，一天和同僚在西津务亭上观赏风景，十余名歌妓专程前来拜见，并说：“学士隽声满江表，妾辈乃真州妓也，常愿一侍尊俎，惬平生心，而身隶乐籍，仪真过客如云，无时不开宴，望顷刻之适不可得。今日太守私忌，郡官皆不会集，故相约绝江此来，殆天与其幸也。”⑦ 太守只是在家有私忌时才不开宴待客，官妓也才能得到一点休闲时间，可以想见其繁忙程度。

家妓是私人家庭蓄养的歌妓。宋代私人家庭蓄妓成风，连晏殊、欧阳修、苏轼等重臣名臣都不能免俗。相比官妓而言，家妓是更为庞大的一个群体。她们具有较强的流动性，一个家妓一生中并不一定只侍奉一个主人。她们和主人签有协约，在签约期内，家妓主要在主人家里娱宾遣兴，有时也随主人出访，到别的家庭进行歌舞表演，“夜饮潘舍人家，有客携家妓来歌”，南宋词人韩淲的《浣溪沙序》就为我们揭示了这一点。签约期满，双方满意，可以续约，如果没有续约意向，歌妓可以到另外的家庭继续自己的演唱生涯，朱弁《曲洧旧闻》卷六记载了宋祁修《唐书》时与歌妓们的一段对话：

> 宋子京修《唐书》，尝一日逢大雪，添帘幕，燃椽烛一，秉烛二，左右炽炭两巨炉，诸姬环侍，方磨墨濡毫，以澄心堂纸草某人传，未成。顾诸姬曰：“汝辈俱曾在人家，曾见主人如此否？可谓清矣。”皆曰：“实无有也。”其间一人来自宗子家，子京曰：“汝太

① 分别见万俟咏《恋芳春慢》、《安平乐慢》，《全宋词》，第1048页。

② 张炎《烛影摇红》，《全宋词》，第4401页。

③ 《全宋词》，第2978页。

④ 无名氏《红窗迥》，《全宋词》，第4865页。

⑤ 孟元老《梦华录序》，孟元老撰、伊永文笺注《东京梦华录》，中华书局2006年版，第1页。

⑥ 姜特立《满江红》，《全宋词》，第2079页。

⑦ 洪迈撰、何卓点校《夷坚志》，中华书局2006年版，第2册，第638页。

尉遇此天气，亦复何如?”对曰：“只是拥炉，命歌舞，间以杂剧，引满大醉而已，如何比得内翰。”子京点头曰：“也自不恶。”

“汝辈俱在人家”的说法表明了宋祁家的这些歌妓都曾在别的家庭做过歌妓。

无论是在官府还是在私人家庭、酒楼妓馆，要想能够娱宾遣兴，歌妓不仅人要长得漂亮，而且还须能歌善舞。宋词里对歌妓歌态舞姿的描写屡见不鲜，如：

妍歌艳舞，莺惭巧舌，柳妒纤腰。

——柳永《合欢带》

从头歌韵响铮纵，入破舞腰红乱旋。

——欧阳修《玉楼春》

纤腰妙舞萦回雪，皓齿清歌遏住云。

——袁去华《思佳客》

就都是对歌妓高超歌舞表演技巧的形象描绘。南宋词人卢炳在《柳梢青》中为我们描写了一个堪称完美的歌女形象：“兰蕙心情，海棠韵度，杨柳腰肢。步稳金莲，手纤春笋，肤似凝脂。歌声舞态都宜。”她不仅容貌美丽，体态轻盈，歌声悦耳，舞姿优美，而且还兰心蕙性，气质高雅，实属难得佳人。

二、曲调选择及演唱方式

宋代歌舞酒宴的一般情形是：开筵，歌妓唱词劝酒助兴，宾主尽欢；酒阑人醉，歌妓歌词劝茶醒酒、留客，往往还会伴有斗茶、分茶游艺活动，使宴会进入赏心悦目的阶段；宴终，歌妓歌词劝汤送客，汤乃取甘香药材为之，补益身体，尤显主人情谊。[①] 歌妓们劝酒侑觞的时候，选择什么样的歌词演唱颇有讲究。陈世崇《随隐漫录》卷二记载了他的父亲陈郁在理宗时的一件轶事：

庚申八月，太子请两殿幸本宫清霁亭赏芙蓉、木犀，韶部头陈盼儿捧牙板歌“寻寻觅”一句，上曰：“愁闷之词，非所宜听。”顾太子曰：“可令陈藏一即景撰快活《声声

① 参黄杰《宋词与民俗》，商务印书馆2005年版，第166页。

慢》。”先臣再拜承命，五进酒而成。二进酒，数十人已群讴矣。天颜大悦，于本宫官属支赐外，特赐百匹两。①

据张端义《贵耳集》卷上、罗大经《鹤林玉露》乙编卷六记载，李清照《声声慢》在理宗时可谓脍炙人口，可是理宗却认为这首词让人感到愁闷，不适合在欢乐的场合演唱。“更小蛮、清唱入时宜，声飘逸”②，歌妓的演唱需要“入时宜”才能起到劝酒侑觞、娱宾遣兴的作用。陶宗仪《说郛》卷三十上记载，朱熹为仓使时，对某郡太守贪赃枉法的行为展开了调查，尚未结案时却被调往他任，正忧惧不已的太守闻言大喜。有下属为他设宴压惊，歌妓在酒宴上演唱了《大圣乐》，唱到末句“休眉锁。问朱颜去了，还更来么?”时，太守为之起舞。由于歌词内容碰巧迎合了太守侥幸得脱的愉悦心理，所以才情不自禁地随之起舞。如果演唱的曲目一不小心犯了忌讳，不但不能娱宾遣兴，还会使宴会不欢而散。晏殊一生官运亨通，要么是在朝廷做京官，做地方官也都是在离都城不远的近畿名藩。他从南都（今江西南昌）移陈（今河南淮阳）时，有官妓在送别宴会上歌千里伤行客之词，晏殊恼怒地说：“予平生守官，未尝去王畿五百里，是何千里伤行客耶。”③ 晏殊之所以发怒，是觉得歌妓唱的词不吉利，害怕一语成谶而被贬更远的地方。杨万里在一次巡查时，郡守设宴款待，有官妓唱《贺新郎》词以劝酒，歌词中有“万里云帆何时到”之句，杨万里立即接口道：“万里昨日到。”歌妓唱词时一不小心唱出了客人的大名，犯了忌讳而让主人尴尬不已。④ 可见，歌妓在公私宴集中演唱时如果选词不慎的话，会惹得宾主很不高兴，从而冲淡酒宴的喜庆气氛。因此歌妓演唱什么样的词一定要把握投其所好的原则，特别是要投酒宴中主要人物的所好才行。歌妓一般会从以下几个方面选择演唱什么样的词：

一是选择时下流行词调。南宋词人杨无咎在《柳梢青序》中说：“予旧有《柳梢青》十首，亦因梅所作，今再用此声调，盖近时喜唱此曲故也。”⑤ 从“近时喜唱此曲”的话可以看出，不同的时间会流行不同的词调，前引鲖阳居士《复雅歌词》中神宗向内侍打听“外面新行小词”的故事也说明了这一点。因此，歌妓演唱时要多选用那些在社会上正流行的歌词，才能悦人耳而娱人心。

二是选唱著名词人的作品。名家填的词往往具有长久的生命力，它们不会随着时间的流逝而丧失艺术魅力，如柳永、欧阳修、周邦彦、姜夔等人填的词就都是长唱不衰。宋末元初

---

① 《宋元笔记小说大观》本，第 5401 页。

② 黄人杰《满江红》，《全宋词》，第 5041 页。

③ 吴曾《能改斋词话》卷一，《词话丛编》本，第 131 页。

④ 陈晦《行都纪事》，《说郛三种》本，上海古籍出版社 1988 年版，第 1403 页。

⑤ 《全宋词》，第 1564 页。

的刘澜在《齐天乐》中还说："尚歌得新词，柳家三变"[①]，这时距柳永的时代已经有两百余年。周邦彦的词在宋末元初也还非常流行，这从以下词序及词中可以看出来：

> 次吴江小泊，夜饮僧窗惜别，邦人赵簿携小妓侑尊，连歌数阕，皆清真词。[②]

> 沈梅娇，杭妓也，忽于京都见之。把酒相劳苦，犹能歌周清真《意难忘》、《台城路》二曲，因嘱余记其事。词成，以罗帕书之。[③]

这些材料表明周邦彦的词在宋末元初还深受听众的喜爱，也经常被歌妓演唱。此外，如欧阳修的词是"佳人犹唱醉翁词，四十三年如电抹"[④]，姜夔十年后还听到小姬歌唱自己的《翠楼吟》词[⑤]，都说明了名作有着长久的生命力。

三是选唱预宴人的词作。大凡文人都好当筵逞才，自己的作品如果能在公众场合被演唱，那将是一件无比荣耀和令人高兴的事情，"旗亭画壁"的故事就说明了这一点。聪明的歌妓善于把握这种心理，在歌舞酒宴上选择演唱预宴者特别是宴会中主要人物的作品，从而达到劝酒侑觞、主宾俱娱的目的。欧阳修出使辽国返回宋朝的时候，途经北京（今河北大名），当时贾昌朝居守北京，"公（贾昌朝）预戒官妓办词以劝酒，妓唯唯，复使都厅（尚书令厅）召而喻之，妓亦唯唯。公怪叹，以为山野。既燕，妓奉觞歌以为寿，永叔把盏侧听，每为引满。公复怪之，召问，所歌皆其词也。"[⑥] 貌似山野的歌妓独具慧心，专门挑选欧阳修的词进行演唱。听到自己填的词在招待宴会上被公开演唱，欧阳修"把盏侧听，每为引满"，非常高兴。

宴会主人有时会特意吩咐歌妓演唱客人的作品，以满足客人的好名之心。晏殊为京兆尹（京都守）的时候，辟张先为通判（副官）。张先能诗善词，深得晏殊敬重，张先每次到晏殊家，晏殊"即令侍儿出侑觞，往往歌子野所为之词"[⑦]。北宋词人李邴年轻时作有《汉宫春》词，脍炙人口，传播一时。政和年间，当他服丁忧回朝以后，"举国无与立谈者。方怅怅无计，时王黼为首相，忽遣人招至东阁，开宴延之上坐。出其家姬数十人，皆绝色也。汉老惘然莫晓。酒半，群唱是词以侑觞，汉老私窃自欣，除目可无虑矣。喜甚，大醉而归"[⑧]。因自己填的《汉宫春》词被当筵演唱而大醉而归，可以想见其兴奋程度！

---

① 《全宋词》，第 3741 页。

② 吴文英《惜黄花慢序》，《全宋词》，第 3693 页。

③ 张炎《国香序》，《全宋词》，第 4383 页。

④ 苏轼《木兰花令》，《全宋词》，第 364 页。

⑤ 姜夔《翠楼吟序》，《全宋词》，第 2811 页。

⑥ 陈师道《后山谈丛》卷三，《宋元笔记小说大观》本，第 1596 页。

⑦ 佚名《道山清话》，《宋元笔记小说大观》本，第 2935 页。

⑧ 王明清《玉照新志》卷三，《宋元笔记小说大观》本，第 3934 页。

一些有词才的主人举行宴会时，有时也会要求歌妓演唱自己的作品，如寇准“早春宴客，自撰乐府词，俾工歌之”[①]；辛弃疾“每燕，必命侍妓歌其所作”[②]；张镃宴请陆游，命其家妓新桃“歌自制曲以侑觞”[③]。在酒宴上演唱自己的作品，既可显露才情，又可以娱宾遣兴，和客人分享优美的歌曲。

四是当筵作词。在歌舞酒宴上，歌妓演唱的大多是旧作，有时也在酒宴开始前准备好歌词，如李处全《减字木兰花序》说：“预作菊词，俾歌之，至时以侑酒。”[④] 管鉴《念奴娇序》云：“移节岭表，宋子渊置酒后堂饯别，出词付二姬歌以侑觞。”[⑤] 还有一种情况则是在酒宴过程中现场索词演唱，这在宋代文献中多有记载：

> 此东坡《戚氏》词也。东坡元祐末自礼部尚书帅定州日，官妓因宴，索公为《戚氏》词。公方与坐客论穆天子事，颇讶其虚诞，遂资以应之，随声随写，歌竟篇就，才点定五六字。坐中随声击节，终席不问它词，亦未容别进一语。且曰足为中山一时盛事耳。[⑥]

> 曾端行，予与之往还。一日作楼于南山，仙源醉赏，酒中作词，书于壁。坐前数妓乞词而歌，以劝大白。因有所感，再和前韵。[⑦]

> 淳祐间，丹阳太守重修多景楼。高宴落成，一时席上皆湖海名流。酒余，主人命妓持红笺，征诸客词。秋田李演广翁词先成，众人惊赏，为之阁笔。[⑧]

以上是请参加宴会的人现场填词。现场填词，非才思敏捷之辈不能，因此往往能博得满堂喝彩声，赢得一世词才名。“萧娘劝我金卮，殷勤更唱新词”、“青春才子有新词，红粉佳人重劝酒”[⑨]，歌妓演唱新词，比唱旧词更有吸引力，更给人以新鲜感。再好听的流行歌曲唱的次数多了，听众也易生厌。

如果参加宴会的人没有这样的人才，设宴者也会命歌妓就近去才思敏捷之辈处索词：

---

① 文莹《湘山野录》卷下，《宋元笔记小说大观》本，第1415页。
② 岳珂《程史》卷二，《宋元笔记小说大观》本，第4358页。
③ 周密《浩然斋雅谈》卷中，辽宁教育出版社2000年版，第17页。
④ 《全宋词》，第2242页。
⑤ 《全宋词》，第2024页。
⑥ 吴曾《能改斋词话》卷二，《词话丛编》本，第154页。
⑦ 赵长卿《朝中措序》，《全宋词》，第2323页。
⑧ 周密《浩然斋词话》，《词话丛编》本，第231页。
⑨ 晏殊《清平乐》、欧阳修《玉楼春》，《全宋词》，第116、170页。

景德中，夏公初授馆职。时方早秋，上夕宴后庭，酒酣，遽命中使诣公索新词。公问："上在甚处?"中使曰："在拱宸殿按舞。"公即抒思，立进《喜迁莺》词。①

力修宝学贤表宴胡明仲侍郎，遣歌妓来乞词。作《醉蓬莱》令歌之。②

夏竦、孙道询都有倚马可待之才，所以能够满足歌妓的要求。

选好曲调还只是第一步，更重要的是如何演唱。在表演时，歌妓有时采用不用乐器伴奏的清唱方式进行演唱，这在宋词中屡有提及，如"清歌学得秦娥似。金屋瑶台知姓字"、"清歌低唱，小蛮犹在，空湿梨花雨"、"清歌一曲渔家傲"、"绝唱清歌仍敏妙。声窈窕。行云初遏渔家傲"③。晏几道词中经常提到的四位歌女莲、鸿、频、云，就"工以清讴娱客"④。

清唱时可以用拍板来把握节奏，"花前月底，举杯清唱，合以紫箫，节以红牙，飘飘然作骑鹤扬州之想，信可乐也"。⑤ 所谓"节以红牙"就是用拍板打节奏之意。拍板是宋词演唱过程中一种非常重要的乐器，拍指乐曲的节奏，拍板，就是演奏中用来打拍子以合节奏的乐器。邵博《邵氏闻见后录》卷十九曾记载："予尝见东坡一帖云：'王十六秀才遗拍板一串，意予有歌人，不知其无也。然亦有用，陪傅大士唱《金刚经》耳。'字画奇逸，如欲飞动。"⑥ "拍板一串"的说法可以让我们大致想见其形制。宋代的拍板大多选用比较高级的材质做成，有的用檀香木制作，叫檀板，如"檀板清歌，唱彻黄金缕"、"更何妨、檀板新声"⑦；有的是用象牙，因此叫牙拍，如"满奉金觥，暂停牙板，听雅歌精祷"、"佳丽地，文章伯。金缕唱，红牙拍"⑧。拍板还因其有雕饰而被称为镂板："歌随镂板齐"、"歌喉稳，按镂版缓拍，娇倚银床"、"随缕板、歌声闲暇"⑨。

《杨太真外传》上云："李龟年觱篥，张野狐箜篌，贺怀智拍板。"贺怀智以拍板而与李龟年、张野狐齐名，可见执拍打板并不是件容易的事。沈义父《乐府指迷》云："词中多有句中韵，人多不晓。不惟读之可听，而歌时最要叶韵应拍，不可以为闲字而不押。"⑩ 可见执板的人大抵以词中押韵处为拍。技艺高超的歌妓可以边执板打拍边演唱，也可以有专人擢拍，黄

---

① 吴处厚《青箱杂记》卷五，《宋元笔记小说大观》本，第1660页。

② 孙道询《醉蓬莱序》，《全宋词》，第1617页。

③ 晏几道《玉楼春》、周紫芝《青玉案》、王之道《渔家傲》，《全宋词》，第305、1140、1500页。

④ 王灼《碧鸡漫志》卷二，《词话丛编》本，第85页。

⑤ 黄昇《绝妙词选序》，《全宋文》，卷7759，336册，第380页。

⑥ 《宋元笔记小说大观》本，第1958页。

⑦ 司马槱《黄金缕》、晏殊《相思儿令》，《全宋词》，第901、135页。

⑧ 韦骧《醉蓬莱》、辛弃疾《满江红》，《全宋词》，第283、2416页。

⑨ 张先《醉桃源》、曹勋《醉思仙》、曾觌《倾杯乐》，《全宋词》，第91、1597、1698页。

⑩ 《词话丛编》本，第283页。

庭坚在《太平州作二首》其一中就曾说："欧靓腰支柳一涡，小梅催拍大梅歌。舞余片片梨花雨，奈此当涂风月何。"①

拍板虽然没有管弦乐器那么悦耳动听，但在演唱过程中却不可缺少，歌者只有随着拍板的节奏进行演唱，所唱曲调才会谐律应韵；舞者也只有随着拍板起舞，才会有节奏之美。南宋词人杨泽民在其《选官子》中就指出了歌舞与拍板间的重要关系："把新词拍段，偎人低唱，凤鞋轻点。"②

清唱虽然能得声音本色之美，但"声一无听，物一无文"③，毕竟显得单调，因此歌妓在演唱时一般都会有其他的乐器伴奏。伴奏乐器有弦乐器，也有管乐器，这从唐宋流传下来的乐舞画可以略窥大概。南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》中乐妓演奏的乐器有笛、箫、琵琶等，她们都坐于酒桌前的绣墩上进行演奏，主宾或坐或立于酒桌四周，均全神贯注于她们的演奏，可以想见演奏音乐之美妙，歌妓演奏技巧之高超。河南禹县白沙北宋元符三年赵大翁墓壁画为我们描绘了宋代的乐舞场面，壁画中男女乐部分列左右，有两男性装扮的乐人在前作舞蹈状，其他的人则站着演奏，乐器有笛、箫、笙、琵琶、鼓等。从乐人数量之多、乐器种类之丰富可以看出宋代歌舞场面之宏大④。陈世修在《阳春集序》中也说人们填词是为了"俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾而遣兴也"⑤。这从宋词中也可得到印证："满城沉醉管弦声"、"风暖繁弦脆管，万家竞奏新声"⑥。

歌妓演唱时伴奏的拨弦乐器主要有琴和琵琶，宋词中有许多作品描写了弦乐器伴奏歌妓们演唱的情景：

艳歌更倚疏弦，有情须醉尊前。

春葱指甲轻拢捻。五彩垂绦双袖卷。雪香浓透紫檀槽，胡语急随红玉腕。

调宝瑟，拨金猊。那时同唱鹧鸪词。

琴在上古为五弦，周初增至七弦。宋末著名音乐家杨缵洞晓律吕，尤精于琴，尝自制二百余

① 《全宋诗》，第17册，第11587页。吴曾《能改斋词话》卷二所载此诗与《全宋诗》所载略有不同："欧倩腰支柳一涡，大梅催拍小梅歌。舞余细点梨花雨，奈此当涂风月何。"《词话丛编》本，第153页。

② 《全宋词》，第3809页。

③ 《国语》卷十六，《文渊阁四库全书》本。

④ 参沈从文《中国古代服饰研究》所附图片，上海世纪出版集团2005年版，第385、435页。

⑤ 《全宋文》，卷1661，76册，第144页。

⑥ 朱敦儒《鹧鸪天》、柳永《木兰花慢》，《全宋词》，第1093、60页。

琴曲，他曾说："琴一弦，可以尽曲中诸调。"① 琴的音域非常宽广，音色质朴而沉静，是宋词演唱时一种非常重要的伴奏乐器，清末词人刘茂才就曾说："词为琴声，一字一音，惟前后结尾用两合音。"② 宋人编词集时有以"琴趣外篇"名集者，如欧阳修《醉翁琴趣外篇》、晁补之《晁氏琴趣外篇》、晁次膺《闲斋琴趣外篇》等，当与琴这种伴奏乐器有关。琵琶也是一种重要的拨弦乐器，白居易的《琵琶行》曾为我们描述了歌妓弹奏琵琶的高超技巧。欧阳修知滁州时有一通判名叫杜彬，善弹琵琶。欧阳修曾向他讨教弹奏琵琶的技巧，他说："琵琶以下，拨重为难，犹琴之用指深，故本色有铄弦护索之称。"③ 可见在弦乐器的演奏中，轻拢慢捻为易，拨重指深为难。

宋词演唱时伴奏的管乐器主要是笛、箫、笙等。从《韩熙载夜宴图》和宋墓壁画可以看出，在伴奏乐队中吹奏笛、箫等管乐器的乐人比弹奏弦乐器的乐人更多，周密《癸辛杂识别集》下也记载了庞大的吹笛乐队：

> 德寿宫有桥，乃中秋赏月之所。桥用吴璘所进阶石甃之，莹彻如玉，以金钉校。桥下皆千叶白莲花，御几御榻，至于瓶炉酒器，皆用水精为之。水南岸皆宫女童奏清乐，水北岸皆教坊乐工，吹笛者至二百人。④

吹笛者竟达二百人，可见人数之多。箫是一种音质柔缓凄美的乐器，著名词人姜夔就善吹箫，曾和歌妓小红共同演奏出了人间最美的音乐。姜夔善自度曲，他的朋友俞商卿善唱歌。姜夔每次谱曲以后，即"吟洞箫，商卿辄歌而和之，极有山林缥缈之思"⑤。笙在殷周时即已流行，能奏和音，是合奏中的重要乐器。叶梦得《避暑录话》卷三曾云：

> 大乐旧无匏土二音，笙竽但如今世俗所用。笙以木刻其本，而不用匏。埙亦木为之。是八音而为木者三也。元丰末，范蜀公献《乐书》以为言而未及行，至崇宁更定大乐，始具之。旧又无篪，至是亦备。虽燕乐，皆行用。⑥

可知其形制与音域特点。宋词中有"病来自是于春懒。但别院、笙歌一片"⑦ 的描写，可见笙

① 周密《浩然斋词话》，《词话丛编》本，第 227 页。

② 刘毓盘《辑校江村词跋》，施蛰存编《词籍序跋萃编》本，中国社会科学出版社 1994 年，第 476 页。

③ 叶梦得《避暑录话》卷二，《宋元笔记小说大观》本，第 2623 页。

④ 《宋元笔记小说大观》本，第 5877 页。

⑤ 姜夔《角招序》，《全宋词》，第 2809 页。

⑥ 《宋元笔记小说大观》本，第 2641 页。

⑦ 辛弃疾《杏花天》，《全宋词》，第 2431 页。

也是燕乐演奏中被经常使用的一种乐器。傅干《注坡词》卷七于《菩萨蛮》(碧纱微露纤纤玉)后题:“赠徐君猷笙妓。”宋代还有专门演奏笙的歌妓。

歌妓演唱的时候,可以独唱,也可以合唱。在大型宴会上一般都会使用合唱,合唱又称“齐唱”、“群唱”,在宋词演唱中也很常见。如徐伸知常州时,曾作《转调二郎神》词,开封尹李孝寿牧吴门时,徐伸“大合乐燕劳之,喻群娼令讴此词”。[1] 镇江多景楼落成时,张孝祥书楼扁,“大宴合乐,酒酣,于湖赋词,命妓合唱甚欢。”[2] 所谓“大合乐”、“大宴合乐”,就都是指大型宴会而言,歌妓们在这种场合都是合唱。“齐劝芳樽斟玉液,齐唱新词翻玉笛”、“卫姬郑女腰如束,齐唱阳春新制曲”、“今朝盛事,一杯深劝,更把新词齐唱”[3],合唱会使场面更热闹,情绪更欢快。

王国维在《宋元戏曲史・宋之乐曲》中说:“宋人宴集,无不歌以侑觞;然大率徒歌而不舞。其歌亦以一阕为率。其有连续歌此一曲者,为欧阳公之《采桑子》,凡十一首;赵德麟《商调・蝶恋花》,凡十首。一述西湖之胜,一咏《会真》之事,皆徒歌而不舞。其所以异于普通之词者,不过重叠此曲,以咏一事而已。”[4] 而从宋墓壁画可以看出,歌妓在演唱时是和舞蹈紧密结合在一起的,宋词里有很多句子也为我们描述了歌舞表演的热闹场面,如晏几道《鹧鸪天》:“舞低杨柳楼心月,歌尽桃花扇影风。”谢过《江神子》:“舞罢歌余,花困不胜春。”赵长卿《水调歌头》:“歌一曲,舞一曲,捧金樽。”袁去华《思佳客》:“纤腰妙舞萦回雪,皓齿清歌遏住云。”[5] 这种视听结合的综合艺术给人以极大的感官享受,这也正是唱词在宋代流行的主要原因。

三、歌妓唱词对宋词创作和传播的影响

宋代歌妓的演唱传播,对宋词的发展具有深远的影响。首先,歌妓的演唱扩大了词的艺术魅力,或者说词的艺术魅力首先是通过歌妓的演唱传播得以实现。其次,歌妓演唱对宋词的题材取向和风格基调的形成又有制约性影响。[6] 此外,歌妓的演唱对宋词还有如下影响:

一是刺激了人们的创作热情,扩大了词的创作数量。

在宋代,词不仅具有娱乐性,而且还有着极强的实用性。人们通过唱词来祝寿、送行、

---

① 王明清《挥麈余话》卷二,《宋元笔记小说大观》本,第3824页。

② 周密《癸辛杂识续集下》,《宋元笔记小说大观》本,第5833页。

③ 梅坡《千秋岁引》、高观国《玉楼春》、辛弃疾《鹊桥仙》,《全宋词》,第4469、3019、2430页。

④ 上海世纪出版集团、上海古籍出版社2008年版,第28页。

⑤ 《全宋词》,第290、913、2318、1949页。

⑥ 参王兆鹏《歌妓唱词及其影响》一文,《唐宋词史的还原与建构》,湖北人民出版社2005年版,第135~138页。

结交、致谢、祭祀，有时甚至还用词来讲和，“兄弟争涂田而讼，歌此词主和议”①；用词避暑：“韩持国喜声乐，遇极暑辄求避，屡徙不如意，则卧一榻，使婢执板缓歌不绝声，展转徐听，或颔首抚掌，与之相应，往往不复挥扇。”② “陈德昭始得之（指叶石林词），喜甚，出以示余，挥汗而书，不知暑气之去也。诗云：‘谁能执热，逝不以濯。’公词之能慰人心盖如此。”③ 可以说词在宋代几乎是深入到了人们日常生活的各个方面。人们的普遍喜爱和社会的广泛需求，需要词人创作大量的词作来满足这种需求，这无疑激发了人们的创作热情，提高了作品的产量，而数量多寡是衡量宋词创作繁荣与否的一个重要条件。

二是歌妓的演唱影响了词的流传。

词在宋代主要是通过演唱的方式进行传播，一首词如果不被歌唱，就不会流行于社会，直至影响到作品的传世。胡仔《苕溪渔隐词话》卷二记载道：“中秋词自东坡《水调歌头》一出，余词尽废。然其后亦岂无佳词，如晁次膺《绿头鸭》一词，殊清婉。但樽俎间歌喉，以其篇长惮唱，故湮没无闻焉。”④ 晁端礼《绿头鸭》词的艺术价值并非不高，但却因篇幅太长而不被歌妓演唱，以至于湮没无闻，影响了它的传播与接受。齐言诗歌在宋代已很少入唱，人们演唱的多为长短句，胡仔即云：“唐初歌辞多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后，至五代，渐变成长短句。及本朝则尽为此体。今所存止《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕，是七言八句诗，并七言绝句诗而已。《瑞鹧鸪》犹依字易歌，若《小秦王》必须杂以虚声，乃可歌耳。”⑤ 在宋代，其他的文学样式要在社会上流行，最好也是用词的形式将它演唱出来：

> 石曼卿天圣、宝元间以歌诗豪于一时。尝于平阳作《代意寄师鲁》一篇，词意深美，曰：“十年一梦花空委，仍旧山河损桃李。雁声北去燕西飞，高楼日日春风里。眉黛石州山对起，娇波泪落妆如洗。汾河不断水南流，天色无情淡如水。”曼卿死后，故人关泳梦曼卿曰：“延年平生作诗多矣，独常自以为《代平阳》一首最为得意，而世人罕称之。能令予此诗盛传于世，在永言尔。”泳觉，增广其词为曲，度以《迷仙引》，于是人争歌之。他日，复梦曼卿谢焉。⑥

将《代意寄师鲁》的歌诗长短其句，人们遂争相歌唱，可见演唱这样一种形式对文学传播的巨大影响。

---

① 戴复古《贺新郎序》，《全宋词》，第 2966 页。
② 叶梦得《避暑录话》卷二，《宋元笔记小说大观》本，第 2611 页。
③ 叶梦得《石林词》卷末，天津市古籍书店 1992 年影印林坚之校点《百家词》本，第 565 页。
④ 《词话丛编》本，第 174 页。
⑤ 胡仔《苕溪渔隐词话》卷二，《词话丛编》本，第 177 页。
⑥ 王闢之《渑水燕谈录》卷七，《宋元笔记小说大观》本，第 1283 页。

演唱对宋词流传的影响还表现在歌本词集的编纂上。为了方便歌妓演唱，宋人编辑了很多词集，作为歌妓们演唱时参照的歌本，南宋书坊所编《草堂诗余》可作为其中的代表。《草堂》一集，分类编选，前集二卷分“春景”、“夏景”、“秋景”、“冬景”四类，后集二卷分节序、天文、地理、人物、人事、饮馔器用、花禽七类。每一类下又分子目，如春景类分初春、早春、芳春、赏春、春思、春恨、春闺、送春等八个子目；节序类又分元宵、立春、寒食、上巳、清明、端午、七夕、中秋、重阳、除夕等十个子目。如此编选，乃为应歌而设。宋翔凤《乐府余论》就说：“草堂一集，盖以徵歌而设，故别题春景、夏景等名，使随时即景，歌以娱客。题吉席庆寿，更是此意。”[①]

宋代一些别集也是应歌而设，如张先的词集清乾隆间鲍廷博得绿斐轩钞本二卷，刻入《知不足斋丛书》第十三集，并跋云：“顷得绿斐轩钞本二卷，凡百有六阕。区分宫调，犹属宋时编次。”[②]“犹属宋时编次”的说法说明了宋代不少词集是以宫调编排，而区分宫调的编法一般都是作为唱歌的底本。

为了方便演唱，宋人编词成集，其传播媒介由口头转换为书本，有利于词的保存和流传。词发展到不能倚声而歌以后，主要就靠书面传播而成为案头文学了。

三是导致了词的俗化。

词的发展本来是走着一条由俗趋雅的道路，但是主要靠歌妓演唱进行传播的方式却在某种程度上延缓甚至是阻碍了这一雅化过程。宋翔凤在《乐府余论》中谈到词集《草堂诗余》时说：“其中词语，间与集本不同。其不同者，恒平俗，亦以便歌。以文人观之，适当一笑，而当时歌伎，则必需此也。”[③]为了方便歌妓演唱，书商在编选歌本时不惜改动原作，使之浅易通俗。宋人在创作时也会有意无意地采用一种平俗的风格来迎合演唱的需要，“其（苏轼）词恣亵，何减耆卿。是东坡偶作，以付饯席。使大雅，则歌者不易习，亦风会使然也。山谷词尤俚绝，不类其诗，亦欲便歌也。”[④]苏轼、黄庭坚的词和他们的诗比较起来更显浅俗，就是为了使歌妓易于演唱。

为了协律应歌，宋人特别是教坊乐工或者是市井之人填词时，甚至不顾字句的意义因素，沈义父在《乐府指迷》中曾有描述：

> 前辈好词甚多，往往不协律腔，所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及市井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。求其下语用字，全不可读。甚至咏月却

---

① 宋翔凤《乐府余论》，《词话丛编》本，第2500页。

② 《词籍序跋萃编》本，第45页。

③ 《词话丛编》本，第2500页。

④ 宋翔凤《乐府余论》，《词话丛编》本，第2499页。

> 说雨，咏春却说秋。如《花心动》一词，人目之为一年景。又一词之中，颠倒重复，如《曲游春》云："脸薄难藏泪。"过云："哭得浑无气力。"结又云："满袖啼红。"如此甚多，乃大病。[①]

这些人填的词意义颠倒，全不可读，只因音律不差，比起那些文人填的词更受歌妓的欢迎而被广泛演唱。有时文人填词也避免不了这一恶习，秦观和李廌间的一次对话揭示了这一点："少游言：'赋之说，虽工巧如此，要之，是何等文字？'廌曰：'观少游之说，作赋正如填歌曲尔。'少游曰：'诚然，夫作曲，虽文章卓越，而不协于律，其声不和。作赋何用好文章，只以智巧饤饾为偶俪而已；若论为文，非可同日语也。朝廷用此格以取人，而士欲合其格，不可奈何尔。'"[②] 文辞再优美，如不协音律，也就不能演唱，也就称不上好词。宋代一些知音识律的人填词时尤以谐律为先，如张炎的祖父张镃"晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊行于世。每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正……又作《惜花春》起早云"锁窗深"，"深"字音不协，改为"幽"字，又不协，改为"明"字，歌之始协。""明"与"深""幽"意义完全相反，为了协律可歌，张镃完全不顾意义，将"幽"改为"明"。张炎因此说："当以可歌者为工，虽有小疵，亦庶几耳。"[③] 填词时以"可歌"为工，必然会忽略歌词意义上的要求，这自然损害了词的艺术价值。

作者单位：武汉大学文学院

① 沈义父《乐府指迷》，《词话丛编》本，第281页。
② 李廌《师友谈记》，中华书局2002年版，第21页。
③ 张炎《词源》卷下，《词话丛编》本，第256页。

漫说词牌

张家顺

曲子词是一种和音乐密切结合的牌子类艺术文学形式。

词又称曲子词。显然他的基本构成一是曲子，即音乐乐曲。另一个是和曲子相配的词，即别体的一种诗歌形式。

曲子词牌开启了“中国牌子类歌曲声腔音乐”的先河，并为之奠定了基础。与随后的“两宋说唱诸宫调”、“元明南北曲牌”三个时代的牌子曲，成为中国音乐的基本走向。以至于到保留至今日的昆曲都与其有渊源关系。

一、牌子类曲子的创作和传播方式

牌子类的歌曲不同于一般歌曲的“一曲一用”，它是一曲既成，反复使用，即一腔多用，“旧瓶装新酒”。不过曲子具有一定的可塑性，可以随演唱演奏者根据不同的词境而适当地润色、灵活运用。词牌具有律和腔的定格，形成稳定的“律腔结构”。运用此牌要有一个依定律填词、依定腔度曲的“依声填词度曲法”。

所以运用词牌，对于词作者来说，要按律填词，并且要合乎声腔的要求。有不少作者做不到这一点，所以他们的词不能唱。南宋沈义父《乐府指迷》说：“前辈好词甚多，往往不协律腔，所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及市井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。”这说明合不合声腔要求，能不能唱，是词能否传播的一个重要条件。词人运用词牌的数量多少不一，可能和词人对词牌的腔格熟悉和掌握的多少和程度有关。比如熟悉《菩萨蛮》、《浣溪沙》、《采桑子》、《渔家傲》、《鹧鸪天》等小令，就经常填这些词。温庭筠词《菩萨蛮》最多，共 15 首。晏殊词集中《浣溪沙》有 13 首、《渔家傲》14 首、《木兰花》10

首。欧阳修词集中《渔家傲》就占 44 首。其他如《采桑子》、《玉楼春》、《蝶恋花》等都很多。如果对词牌的腔格不熟悉，就不填或少填。当然，当时人们“家家竞奏新声”，新鲜的乐曲对词作者还是很有吸引力的。词作者也会尝试不少新曲，“一曲新词酒一杯”，能填新词也是一种让人感觉很良好的事情。但如果用得不好，就会像李清照说的“人必绝倒，不可读也。”音乐素养高的作者，比如柳永、周邦彦、姜夔、吴文英等，所用的词牌就多。柳永《乐章集》有词 212 首，其中 138 种曲名标明宫调。使用的词牌 140 多种。

经常被人批评其词作不合律的苏轼，其实也是颇通音律的。《词林纪事》说：“子瞻量移汝州，与数客饮江上，夜归，江面际天，风露浩然，有当其意，乃作歌词，所谓‘夜阑风静谷纹平，小舟从此逝，江海寄余生’者，与客大歌数过而散。”说明他对《临江仙》这个词牌的腔格是很熟悉的，不但能依声填词，还能熟练吟唱。他还善于把前人的诗乃至于文，“稍加隐括，使就声律”比如《水调歌头》(呢呢儿女语)、《哨遍》(为米折腰)。诚如晁无咎说，他的词”自是曲子内缚不住者”。可见，词家如果不懂声律，不熟悉词牌的腔格，是无法写出能够传唱的词的。

牌子类曲子的传播主要是靠演唱者的演唱。其传承主要靠师徒的口头传习。而对于演唱者来说，一定要对腔格熟练掌握，只要是合乎律腔的词，应该拿起来就能唱。晏几道《小山集》自序说，“始时，沈十二廉叔、陈十君宠家有莲、鸿、苹、云，品清讴娱客。每得一解，即以草授诸儿，吾三人持酒听之，为一笑乐。”再比如镇江多景楼落成时，张孝祥即席赋一词，“命妓合唱”。周密在他的《瑞鹤仙》序中曾说：“酒方行，寄闲（主人名字）出家妓侑樽，所歌则余所赋也（席前刚刚作的词），调闲婉而词甚习，若素能之者。”当时的歌女必须有熟悉各种词牌腔格的基本功。周密《癸辛杂识》别集卷下载庆元（南宋宁宗年号）间何氏女“善小唱、嘌唱，凡唱得五百余曲”在宋人词集的序言中提到的家妓如朝云、素娘、莲、鸿、苹、云之流，歌妓如秀兰、柔奴之辈都有拿起新填的的词就能歌唱的本事。这些歌女未必识得乐谱，词的腔格是由歌者师徒递相传授的。培养一个歌女需要下很多年的功夫。比如苏轼的侍妾朝云就是杭州著名的歌妓培训班培养的。但是如果是词人的自度曲则需经过研习才能演唱。比如姜夔的《暗香》《疏影》，“石湖（范成大）把玩不已，使工妓隶习之，音节谐婉”。

也许正是因为这种口耳相传的传承方式，所以当时虽有音谱，但肯定不太流行，耳熟能详的曲子，人们根本不需要歌谱。这也许是造成音谱不传的原因。

二、词牌是一种律腔结构的代表符号

词牌是“词有定律，腔有定格”的一种牌子类曲子的名称。也就是一个代表符号。它蕴

含了丰富的声律和腔格的信息。在词牌中，律和腔是严格对应的，因为先有了声腔，后依声填词，所以，腔是第一规定性的，律是服从腔的。其对应关系大体是：

词律片（阕）——韵——句——词组——应律字

腔格叠（遍）——乐段——乐句——腔节——字腔

先说腔格——乐曲谱子。现在我们说起词牌可能不知道它具体的谱子是什么样子，不能按照词牌去演奏或者演唱了。词牌其实是一种腔格的符号，它代表的是一个曲谱。现在我们从其中依然可以知道很多的音乐信息。

（1）表明该词的乐曲属于什么样的体式。王灼的《碧鸡漫志》中说："凡大曲就本宫调转引、序、慢、近、令"。除了这几种，还有歌头、促拍、花拍、摘遍等。这说明很多种词牌的乐曲是源于唐宋大曲的。引、序、慢、近、令云云，原本都是指其在大曲中所占的位置。位置不同，其节奏、音色、韵调等方面就会有差异。

大曲一般都是由散序、排遍、入破三部分构成。

散序是只有音乐，没有词曲演唱也没有舞蹈。正像白居易的《霓裳羽衣曲歌》所说："散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞"，属于前奏曲。

排遍也叫中序、叠遍。在散序进入中序的时地方会有一段乐曲成为"引"，或者叫"歌头"。进入中序了，就会有拍子，白居易所谓："中序劈騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼"（自注曰："中序始有拍，亦名拍序"。）为什么叫排遍？因为不止一遍。遍，也称变、片、叠。也就是一个乐章。排遍有拍子，当然可以配词演唱。词牌中带有序、引、歌头字样的有：《画眉序》、《倾杯序》、《莺啼序》《霓裳中序第一》等，又有《清波引》、《华胥引》、《蕙兰芳引》、《婆罗门引》；《水调歌头》、《六州歌头》等等。

进入排遍以后，可以有多支带歌词的乐曲，称为叠、遍。这些乐曲节奏一般比较舒缓，可以叫做慢曲。

中序的最后两遍，一般要和下边的入破相衔接，节奏由慢转快，称为"近拍"，简称为近，拍子逐渐加快并增加花拍。叫延遍（带花遍）和攧遍（花十八）。欧阳修词云"贪看六幺花十八"。

"令"则是节奏更快的部分，是最接近入破的位置的音乐，有领起或令起下边舞蹈的意思。所以这些不同的名称其实都是有重要的音乐信息的，告诉我们它们原本是怎么回事，应该有怎样的节奏特点，带有什么样的风格。

当然，大量的词牌并没有标明引、序、近、慢、令，也未必都是从唐宋大曲中摘取出来的，但是到了北宋，一些新产生的曲子从节拍上都渐趋于这几种类型了。有人认为"令"的

一叠包含四个乐句（句），两个乐段（二韵），上下叠共计八个乐句，四个乐段。例如《隔溪梅令》、《玉梅令》、《长相思令》等。近和引，都是每叠三韵，即三个乐段。上下叠共十二个乐句，六个乐段。句数似乎比较灵活。比如《祝英台近》、《淡黄柳近》、《早梅芳近》，《临江仙引》、《千秋岁引》、《迷神引》，等等。慢曲，是每叠八句、四个乐段，全阕十六句，八韵，即八个乐段。比如《扬州慢》、《声声慢》、《粉蝶儿慢》、《雨中花慢》，等等。需要注意的是词牌大多都没有注明令、近、引、慢等字眼，需要我们根据其韵律去认定。比如《暗香》、《永遇乐》、《念奴娇》、《八声甘州》等都属于慢曲。《鹊桥仙》、《卜算子》、《人月圆》、《玉楼春》等都属于令曲。有的名称相同却体式不同，如《卜算子》、《木兰花》、《杏花天》、《长相思》有令有慢；《临江仙》、《千秋岁》有令有引；《诉衷情》、《早梅芳》有令有近；等等，不可混淆。另外在认定韵的时候，只认定正韵。旁韵、起句韵、换头晕、赘韵、藏韵等都不形成韵脚即乐句。

我认为这只是说入宋以后词的节奏韵律，有了一种类型化的走向和趋势。牌子类曲子的发展方向，其实就是逐渐类型化。因为只有这样才便于曲子的连套，去表现更复杂的内容。但宋词曲子的来源不一，有来自唐宋大曲的，有来自市井坊间的，有来自词人自制的，有来自域外番邦的（宋代京城番声颇为流行）。若具体到各种词牌，还不可以偏概全，削足适履。有些小令，比如很多从唐五代传承下来的令曲，韵的安排很密，几乎句句用韵。比如《浣溪沙》、《阮郎归》、《浪淘沙》，等等。有些慢曲，比如《兰陵王》、《夜半乐》、《宝鼎现》等都是三叠的曲子，《莺啼序》是四叠的曲子，这也不是一般慢曲所能范围。还有像《六州歌头》一类，韵密调促，平仄互协，实非一般歌头体式。

大概来说，令，从隋唐五代继承下来的比较多，宋代也有新的小令出现如《江南春》、《渔家傲》、《画堂春》、《喝火令》，等等。但是标志宋词自画疆域、自成体段、自领风骚的应该是慢词以及何其关联度比较高的引、近、歌头、序等体式。

（2）表明了该词用的是什么宫调。唐五代《尊前集》《金奁集》、宋代柳永《乐章集》、张先《张子野集》、周邦彦《片玉集》、张孝祥《于湖居士乐府》、姜夔《白石道人歌曲》、吴文英《梦窗词》等，对词牌都有宫调的标注。宫一般表示调高。调一般表示调式。从上述各家的用调情况看，宋词音乐属于燕乐。燕乐共七宫二十八调。词乐不用七个角调和高大石、高般涉调。常用的是七宫十二调（俗名）。即：

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、羽调、商调。

上面所用的宫调名称，不是上古宫调原有的名称，而是唐宋以来传统惯用的俗名。现将俗名和古名对照如下（此处所标注的调高，应该是以黄钟相当于D来设定的。黄钟的音高，宋代变化很多次，到南宋张炎《词源》、陈元靓《事林广记》那个年代，大概相当于现在的D。也有认为相当于C的。当代人译谱的时候由于对宋代黄钟音高认识不同，采用首调式的谱子，译出来也有差别。）

古名	俗名	古名	俗名	古名	俗名
黄钟宫	正宫 1=D	黄钟商	大石调	黄钟羽	般涉调
大吕宫	高宫 1=bE	大吕商	高大石调	大吕羽	高般涉调
夹钟宫	中吕宫 1=F	夹钟商	双调	夹钟羽	中吕调
仲吕宫	道宫 1=G	仲吕商	小石调	仲吕羽	正平调
林钟宫	南吕宫 1=A	林钟商	歇指调	林钟羽	高平调
夷则宫	仙吕宫 1=bB	夷则商	商调	夷则羽	仙吕调
无射宫	黄钟宫 1=C	无射商	越调	无射羽	羽调

以姜夔的作品为例：《暗香》属仙吕宫，《长亭怨慢》属中吕宫，《惜红衣》属《黄钟宫》，《霓裳中序第一》属商调，《淡黄柳近》属正平调，《杏花天令》属中吕调，《隔溪梅令》属仙侣调，等等。这就规定了这些曲子的调高和调式。所谓调高即是指属于什么调。所谓调式就是说，这个曲子的主音是啥。宋词的调式只有宫调式、商调式和羽调式。其主音分别是1，2、6。主音也叫住音，煞音。都是归于韵脚位置的，是乐曲的稳定音。在乐段里煞音又分正煞和寄煞。正煞就是宫调式中的宫音、商调式中的商音，羽调式中的羽音。寄煞是和正煞有三度、五度关系的音。比如正煞是1，寄煞可以是3、5。正煞是2，寄煞可以是6。正煞是6寄煞可以是3。

一般说一个词牌都属于一个宫调。但是也有的词牌在不同的词家，甚至在一个词家相同词牌的作品那里，用的宫调不同。这大概有两种情况：一是调式相同而调高不同。比如《浣溪沙》《金奁集》用黄钟宫，张先用中吕宫；《临江仙》柳永用仙侣调，张先用高平调；《法曲献仙音》柳永周邦彦用小石调，姜夔用大石调；《绕佛阁》周邦彦用大石调，吴文英用双调；《永遇乐》柳永用歇指，晁补之用越调，并且自己注解说，"自过腔，即《越调永遇乐》"等等。这可能是因为演唱者的声音条件不同，调整一下音高，即过一下"腔"。柳永集子里《洞仙歌》一词就分别用过中吕、仙吕、般涉三个同属羽调的调式，可能是为不同的歌者写的词。另外一种就是不同宫调相犯了。比较多的是羽调双调相犯。比如《采桑子》《尊前集》用羽调，张先用双调。《天仙子》，《金奁集》用歇指，张先用仙吕。《减字木兰花》张先用林钟商，柳永用仙吕。这种犯调的手法应该是古已有之，不同时代的音乐人都会乐于使用以标新立异

的。宋玉《对楚王问》："……引商刻羽，杂以流徵……是其曲弥高，其和弥寡。"文中所指"引商刻羽"，乃是向上纯五度转移的最为常见的转调现象。现在泉州南音中这种现象很常见。

（3）一支乐曲中有没有调式的转换，即犯调。如姜夔的《凄凉犯》属于仙吕调犯商调。即是F调的2为结音的乐句和以降B调的6为住音的乐句相互转接。其实，应律都是仲吕G。其序中解释道调宫犯双调时说："道调宫'上'字住，双调亦'上'字住，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调。其他准此。"即是说道调宫的宫音1（中吕宫）和双调的商音2（夹钟商）的音高都是G。其主音（住字）都是：上，（在道调宫中是1，在双调中是2）所以可以犯调（转调）。宋词中犯调的曲子不少，如《玲珑四犯》《花犯》《六丑》《侧犯》《倒犯》《尾犯》等等。要求词曲作者有很高的音乐素养才行。

（4）表明乐曲的节奏。有几个乐段，每段有几个乐句，每个乐句有几个停顿（节眼），这些合起来可以构成曲子的节奏框架。张炎的《词源卷下　拍眼》提到有均拍、句拍、官拍和官拍以下的节眼。这似乎可以构成一个曲子的"节奏框架"。一般是一均拍包含两句拍，一句拍包含两官拍。既有定制，也有变化，相当于"板眼"。大概一官拍就相当于一板。一板的时值应该多长？一板应该领几眼？这恐怕就要根据具体的曲子和演唱人的处理了。当然牌子类乐曲的节奏类型很繁多，有的韵密调促，有的韵稀疏朗。有的整齐平稳，有的跳跃活泼。不好一概而论。我想，唐五代词和宋词腔格的风格差异可能主要就在节奏方面了。唐五代词小令居多，韵位比较密，旋律简单些，节奏变化不大。宋词慢词较多，节奏舒缓、变化多，表现力更强。张炎所说的韵拍、句拍、官拍大概主要使用于慢词一类。用来解析姜夔的慢词比较合适。比如《暗香》：

旧时＼月色。句　　算几番＼照我，梅边＼吹笛。韵
唤起＼玉人，句　　不管＼清寒＼与攀摘。韵
何逊＼而今＼渐老，句　　都忘却、春风＼词笔。韵
但怪得、竹外＼疏花，句　　香冷＼入瑶席。韵
江国。句　　正寂寂。换头韵
叹＼寄与＼路遥，句　　夜雪＼初积。韵
翠尊＼易泣。句　　红萼＼无言＼耿相忆。韵
长记＼曾携手＼处，句　　千树＼压、西湖＼寒碧。韵
又片片、吹尽也，句　　几时＼见得。韵

有句、有韵，在音乐上说，句拍属于不稳定音，韵拍属于稳定音，这样一个乐段有放有收，张弛变化，舒展纡徐，表现力就会增强。演唱者一般要执拍板（红檀板）应节而歌。当

然，不同的曲子个性会很多样。不可能一个模式。比如《八六子》：

倚危亭，韵

恨如芳草，萋萋刬尽还生。韵

念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊。韵

无端天与娉婷，韵

夜月一帘幽梦，春风十里柔情。韵

怎奈向，欢娱渐随流水，素弦声断，翠绡香减，那堪片片飞花弄晚，蒙蒙残雨笼晴。韵

正销凝，韵

黄鹂又啼数声。韵

该词呈现了极不平衡的节奏韵律美。上下片不平衡，上片三韵，下五韵。每个乐段构成极不平衡，有三个字的、六个字的、七个字的、十个字的、十二个字的、十七个字的、最长的三十二个字。真是流丽婉转、骀荡生姿。

再说格律。

词牌规定了与曲谱相适应的文字音韵格律。文字格律必须与曲谱音律相谐合，方为当行。张炎说“音律所当参究，词章先宜精思。俟语句妥溜，然后正之音谱，二者得兼，则可造极玄之域。”（《词源》）明代俞彦说：“词全以调为主，调全以字之音为主。音有平仄，多必不可移者，间有可移者。仄有上去入，多可移者，间有必不可移者。傥必不可移者，任意出入，则歌时有棘喉涩舌之病。故宋时一调作者，多至数十人如出一吻。”（《爰园词话》）填词选字，其韵母、声调、声母都需精审，需严格依从格律。

（1）用韵：分平声韵、仄声韵，平仄韵转换、平仄韵通叶、平仄韵错叶几类。仄声韵中，入声又单是一类。清人戈载《词林正韵发凡》说：“词之为道，最忌落腔。落腔者，即丁仙现所谓落韵也。”“而用韵之吃紧处，则在乎起调毕曲（即是调高调式也）。盖一调有一调之起，有一调之毕，某调当用何字起，何字毕。起是始韵，毕是末韵，有一定不易之则。”关于宋元以来起调毕曲的理论，不及详论，但是可以肯定的是，词人的用韵和乐曲的节奏、旋律进程、调式色彩是很有关系的。

（2）填词比作格律诗更难，律诗只分平仄的，填词必须严格区分四声。尤其是去声，不能用上声入声代替。宋代沈义父《乐府指迷》说：“但看句中用去字最为紧要，然后更将古知音人曲，一腔三两支参订，如都用去声，亦必用去声。其次如入声，却用得入声字替。上声字最不可用去声字替。”去声字一般应的是低声腔。有的地方必须上去连用、去上连用、平去

连用，有的地方要用拗格句（平仄平），这样往往会构成一种独特的旋律，因此是不能随意改变的，如果只是合乎平仄，而不顾及四声的要求，就如李清照批评的那样，成了“句读不葺之诗耳”。

（3）对于韵律要求严格的词作者，不但四声不能错，甚至会细致到用字的声母清浊都要考虑的。比如《词源》载，张炎的父亲张枢“又作《惜花春起早》云“锁窗深”，深字音不协，改为幽字，又不协，改为明字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是。盖五音有唇齿喉舌鼻，所以有轻清重浊之分”。（琐窗深，三字的声母都属于齿音，别扭。幽字乃是清声，换了明字才是浊声，此处用浊声才协律。）柳永的《八声甘州》被认为是根据" 阴阳八声" 声腔音律精心打造的一阕绝妙词谱，乃中国最具魅力的原典词谱。《八声甘州》所用的八韵一阴一阳，间错四回，虽同是平声，但因有阴阳间错，韵律谐美。

八声甘州

对潇潇暮雨洒江，一番洗清秋▲。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼▲。是处红衰翠减，苒苒物华休▲。唯有长江水，无语东流▲。

不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收▲。叹年来踪迹，何事苦淹留▲。想佳人，妆楼颙望，误几回、天际识归舟▲。争知我，倚阑干处，正恁凝愁▲！

八个韵脚字：秋（清母字）、休（晓母字）、收（审母字）、舟（照母字）声母都属于全清类，所以是清声字；楼、愁、流是来母字，属次浊声母。愁，是床母字，属于全浊声母。这四个字是浊声。所以八个韵脚一清一浊相互间隔。清浊也称阴阳。八声就是指阴阳八声。这种选用肯定是柳永自觉地为了音声和谐而刻意为之。

（4）为了和曲子的节拍相谐，必须要注意句子中词组的搭配。一字词组、双字词组、三字词组如何组成音节，不完全是按字面意思安排的，要符合腔格的需要。有些地方需要领字格，一般用去声。有些地方需要用对仗、有的地方要用叠句等。为了音节的流畅谐婉，还需要注意实词虚词的搭配。张炎《词源》说：“词与诗不同，词人句语，有二字、三字、四字，至六字、七八字者，若堆叠实字读且不通，况付之雪儿乎？”作词的高手柳永、张先、秦观、李清照等均深晓虚字应用之妙。

所以词的创作实为依声填词。乐曲是创作词的基本依据。所以创作词必须要选择合适的词牌，不可乱用。从千百个词调中选择一个与内容相适合的词调，并不简单。因为大多数词调，其适用范围有一定限度，不像诗体的适应性那么广泛。除了调体的长短，还要考虑调情的哀乐，调声的美听与否。有些词调，如其调名所示，所咏内容还有所专属。择调不当，或声、文乖戾，或有误美听，或不合曲名与传统作法，都将妨碍内容与形式的完美结合。

不过，一个词牌的曲子，有时通过变奏、改变乐曲的节奏、改变唱法、配器等手段，也可能会有截然不同的情感表达。比如《念奴娇》苏轼有“大江东去”。李清照有“萧条庭院”；有李清照悲情的《声声慢》，还可以有《快活声声慢》。（宋理宗景定元年庚申，宫中曾群唱陈郁（号藏一）所作“快活《声声慢》”词：韶部头陈盼儿捧牙板歌“寻寻觅”一句，上曰：“愁闷之词，非所宜听。”顾太子曰：“可令陈藏一即景撰快活《声声慢》。”先臣再拜承命，五进酒而成。二进酒，数十人已群讴矣。天颜大悦，于本宫官属支赐外，特赐百匹两。）《江城子》苏轼有三首截然不同的词“十年生死两茫茫”；“老夫聊发少年狂”；“凤凰山下雨初晴”。《破阵子》有辛弃疾的“醉里挑灯看剑”，也有晏殊的“燕子来时新社”；《永遇乐》有李清照的“落日熔金”，也有辛弃疾的“千古江山”；等等。当然，不排除有些词可能就不是为了演唱而创作的，只是文人的案头文学罢了。

作者单位：河南大学、河南开封宋词乐舞研究会

民国时期词律批评理论的成就及其词学史意义

刘少坤

民国词学家在词律学上全面系统总结了明清词学家之词律成就，以四大词人弟子为代表的词学家于词律、词韵、词乐上进行了更加细密的研究工作，透露出深刻的词律思想，补证了清代词律研究的许多缺憾与不足，分析中肯深刻，取得了令人瞩目的成就，其词学价值与词学地位颇高。

一、开拓晚清词律批评理论

自万树开创的词律严密一脉经过浙西词派的承扬，势头越来越大。到了清代中期，浙西词派成为最为显赫的词派。以厉鹗为中心的词人于词风上更加追求清空，于填词上严格要求遵守词律，崇尚四声填词法。而从词律研究方面，浙西词派中期人物继续阐扬万树的词律主张，而戈载、杜文澜等人还对《词律》进行了修订。杜文澜修订之《校勘词律》于1831年刊刻，一时成为词坛显学。到了清代晚期，四大词人糅合浙、常二派，以浙西词派之清空嫁接常州词派之寄托。词体上严守词律，词风上追求清雅，词的内容上要有寄托，成为众多词人填词的基本要求。

至民国时期，词学家通过总结晚清词学家在词律研究上的成绩，更加细致的探讨词律与声律之间的关系，取得了不小的进展。作为晚清词学家的弟子，赵尊岳、陈运彰、龙榆生、唐圭璋、夏承焘等人更是直接承继了晚清四大词人的词学观。如郑文焯的弟子蔡嵩云论述严守四声才能向宋词靠拢：

词讲四声，宋始有之，然多为音律家之词。文学家之词，分平仄而已。音律家之词，

原可歌唱，四声调叶，为可歌之一种要素。北宋如屯田、方回、清真、雅言诸家，南宋如白石、梅溪、梦窗、草窗、玉田诸家，大都妙解音律，所为词，声文并茂。吾人学其词，多有应守四声者①。

蔡嵩云在阅读时发现“四声调叶之词，今虽以音谱失传而不可歌，然较之仅分平仄者，读时尚觉铿锵可听。”而通过辨析四声而创作的词会“合乎宋贤轨范”，况周颐、朱祖谋等严守四声而创作的词仍然自然流畅，而浅学者却如受桎梏，实是不应该。再如陈匪石谈论词的句法问题：

讴曲者只须节拍不误，而一拍之内，未必依文词之语气为句读。作词者只求节拍不误，而行气遣词，自有挥洒自如之地，非必拘拘于句读。两宋知音者多明此理，故有不可分之句，又有各各不同之句。②

作为音乐的词与作为文学的词是不一样的，陈匪石从声律的角度分析宋词句法多有不同的原因，认为只要节奏无误，词的句法还是允许有所变化的。接着他由此而议论到格律类词谱制作的原因：

以句法平仄言律，不得已而为之也。在南宋时，填词者已不尽审音，词渐成韵文之一体，有深明音律者如姜夔、杨瓒、张枢辈，即为众所推许，可以概建。及声律无考，遂仅有句法、平仄可循，如诗之五、七言律绝矣。万树《词律》作于清康熙中，前乎万氏者，明有张綖《诗余图谱》、程明善《啸余谱》，清有沈际飞《词谱》、赖以邠《填词图谱》，“触目皆瘢”，为万氏所指摘。证以久佚复出之各词集，万说什九有验。③

陈匪石在此谈论声律谱到格律谱之间的转换，观点颇为中肯，这远胜于明清制谱者刻意夸大格律谱的行为，这也昭示出人们的词体观趋于统一。

陈匪石肯定乾嘉经学治学态度治词：“乾嘉经师有恒言曰：‘始为之不易，后来者加详。’由晚近之词学上视清初，声律如是，句法亦如是。万氏纠明代清初之误读，所用方法，审本文之理路语气，校本调之前后短长，再取他家以资对证，此万古不易之说也。”④ 民国词学家

① 蔡嵩云《柯亭词论》，《词话丛编》本，第 4899 页。
② 陈匪石《宋词举外三种・声执》，江苏古籍出版社 2002 年版，第 168 页。
③ 陈匪石《宋词举外三种・声执》，江苏古籍出版社 2002 年版，第 168 页。
④ 陈匪石《宋词举外三种・声执》，江苏古籍出版社 2002 年版，第 184 页。

继续采用乾嘉经学的治学态度进行词律研究：如王鹏运的弟子陈运彰谈到张炎《山中白云词》的用韵情况：

仇山村称张玉田词“律吕协洽，当与白石老仙相鼓吹”。然《山中白云》用韵至为泛滥，真、文、庚、青，阑入侵、寻；元、寒、删、先，杂用覃、临。句中于双声叠字，亦有安之未洽者，读之顿觉戾喉棘舌，如［新雁过妆楼］《赋菊》云：“瘦碧飘萧摇梗，腻黄秀野发霜枝。”飘、萧、摇三字连用，政恐未易上口。惟用入声韵，则又极为谨严，屋、沃，不混入觉、药；质、陌，不混入月、屑，极为可法。①

这样细致的分析，与晚清时期词学家在词律上的探究态度是一致的。同时，民国词学家也积极借鉴新时代的各种新思想，这促使词律研究向更加细密的思维发展。如蔡嵩云详细的从词体发展的历史观论述宋人按照字声填词的历史：

无论何事物，在原始时代，均纯任自然，本无所谓法。渐进则法立，更进则法密。音乐进展，亦复如是。始何尝有五音六律与四声，其后觉天然歌唱，过于简单凌乱，于是始有音律之发明。其实此音律，仍含于自然法则中，特后人加以发明。②

这无疑是借鉴进化论的观点来论述词体的发展，四大词人的弟子们在耳熏目染中，也主动的接受了西方的一些先进理论，并应用于词律研究之中，深化了词律研究。关于字声与发音部位口法之间的关系，元人顾瑛《制曲十六观》中谈到：

曲中用字，有阴阳法。人声自然音节，到音当轻清处，必用阴字，音当重浊处，必用阳字，方合腔调。用阴字法，如［点绛唇］首句，韵脚必用阴字。试以“天地玄黄”为句歌之，则“黄”字为“荒”字，非也。若以“宇宙洪荒”为句，协矣。盖“荒”字属阴，“黄”字属阳也。用阳字法，如［寄生草］末句七字内，第五字必用阳字。以“归来饱饭黄昏后”为句歌之，协矣。若以“昏黄后”歌之，则歌“昏”字为“浑”字，非也。盖“黄”字属阳，“昏”字属阴也。③

---

① 陈运彰《双白龛词话》，《雄风》，1947 年第 2 卷第 2 期。

② 蔡嵩云《柯亭词论》，《词话丛编》本，第 4900 页。

③ 顾瑛等《制曲十六观及其他三种》，《丛书集成初编》本，第 6 页。

沈曾植则根据顾瑛之论详细加以总结："阴字配轻清，阳字配重浊，此当是乐家相传旧法。"[①] 吴梅更以工尺字谱引申其说："七音中合四为下，宜阳声字隶之；六五为高，宜阴声字隶之。"[②] 论述了字声与工尺谱之间的关系。这皆为倚声家讲究四声阴阳与词之音律之关系的理论根据。这样高度的理论总结，无疑大大加深了词律研究。夏承焘在字声上的探讨也颇为细致。夏承焘认为："词中四声，前人无多发明。"他细检唐宋人词集，历考字声演变之过程：

> 自民间词人士大夫手中之后，飞卿已分平仄，晏、柳渐辨上去，三变偶谨入声，清真益臻精密。唯其守四声者，犹仅限于警句及结拍，自南宋方、吴以还，拘墟过情，乃滋丛弊。逮乎宋季，守斋、寄闲之徒，高谈律吕，细剖阴阳，则守之者愈难，知之者亦鲜矣。[③]

为此，他认为了词人守四声与创作会发生矛盾，并促使词作质量更加低下：

> 吾人在今日论歌词，有须知者二义：一曰不破词体，一曰不诬词体。谓词可勿守四声，其拗句皆可改为顺句，一如明人《啸余谱》之所为，此破词体也，万树《词律》论之已详。谓词之字字四声不可通融，如方、杨诸家之和清真，此诬词体也。过犹不及，其弊且浮于前者。盖前者出于无识妄为，世已尽知其非；后者似乎谨严循法，而其弊必至以拘手禁足之格，来后人因噎废食之争。是名为崇律，实将亡词也。[④]

夏先生认为词人在具体创作时应该融通一些，这个意见得到了词学家们一致的肯定。夏承焘在词的声情特征上也廓清了前人的一些僵化的认识，过去有些词家如张炎、杨缵等，主张填词须与宫调声情相合，必须依月用律，等等，然这些玄之又玄的说法，使得词乐散佚之后的明清词学家于词律之内部研究手足无措。而夏先生通过仔细比较柳永、周邦彦等"深解词乐"的词人词作，发现"宋人填词，但择腔调声情而不尽依宫调声情。"[⑤] 针对张炎《词源》中"五音宫调配属图"以八十四调分属十二月的记载，指出：

> 盖借古乐装点。今考周清真《片玉集》，前六卷分四时编次，以其宫调核对时令，符者仅下列七首。[秋蕊香]、[一落索] 二首皆属双调，即夹钟商，属二月律；二词皆写春景。[蕙兰芳引] 属仙吕，[丁香结]、[氐州第一]、[解蹀躞] 三首皆属商调；仙吕、夷

---

① 沈曾植《菌阁琐谈》，《词话丛编》本，第 3609 页。

② 蔡桢《词源疏证》卷下引，中国书店 1985 年影印本，第 12 页。

③ 夏承焘《唐宋词字声之演变》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 52 页。

④ 夏承焘《唐宋词字声之演变》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 81～82 页。

⑤ 夏承焘《词律三义》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 6 页。

则宫、商调、夷则商皆七月律，四词皆写秋景。［华胥引］属黄钟，即无射宫，是九月律，属秋景。……美成是首创此制之人，而所作不符月律如此，他可概见。[①]

其细致入微的辨析让人叹服。据《词学季刊》创刊号《词坛消息》介绍，夏承焘曾计划写一部词律专著——《词例》。作者自谓："《词律》究一词之格律，此书将贯全宋、元词为一系统。"此书约分字例、句例、片例、辞例、体例、声例、韵例等模块。可惜最终未能完成。但据夏先生所著《词律三义》、《"阳上作去"、"入派三声"说》、《词韵约例》、《唐宋词字声之演变》、《犯调三说》、《填词四说》等论文来设想，其规模、精深程度可见一斑，足令人服膺。

二、补正明清词律研究

自张綖《诗余图谱》、程明善《啸余谱》之后，词学家一直在词谱的科学性、严谨性方向发展，而在穷尽式整理上，自万树《词律》后，方成培、徐本立、杜文澜、秦巘等人一直在补充词律上努力，如王奕清等把词谱所收词调扩展到 826 个，而杜文澜把《词律》与徐本立之《词律补遗》以及自己所补之词调刊刻成《校勘词律》一书，词调数量达到 875 个，到了晚清，秦巘《词系》一书把词调数量扩张到 1029 个，达到了词谱书籍的最高峰。

民国词学家继续补充词调，如夏敬观《词律拾遗补》（《同声月刊》1941.11.20）、《词律拾遗补（续）》（《同声月刊》1942.01.15、1942.02.15、1942.04.15》）、《词律拾遗再补》（《同声月刊》1942.05.15、1942.07.15）、《词律拾遗再补（续）》（《同声月刊》1942.08.15、1942.10.15、1942.11.15、1941.12.15、1943.01），先后于《同声月刊》十一期中刊载词调拾遗，补调近百个。这是自万树制《词律》，徐本立《词律拾遗》，杜文澜《补遗》于 1831 年刊刻《校勘词律》之后，最为集中且大规模补辑《词律》的行为。夏敬观不单单作补调，而且还采用最新的校勘成果，如《四印斋所刻词》、《彊村丛书》等来对比校勘。同时，他还积极采用万树以来所建立的"律校法"来说明补调的原因，并进而讨论词调的句法章法等问题，如其补贺铸［更漏子］后注曰：

《词律》收杜安世词，而有未能断句之处。以此词比对，则句读可得。杜词于"芳草赠我殷勤"句，作"客馆悄悄闲庭"，"庭"字是叶。后段"明朝水馆渔村"句，杜词作"长是宦游羁思"，"思"字不叶。红友以前后异，遂不能加旁注。杜词平仄颇异，"画

① 夏承焘《词律三义》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 7 页。

桥接口”作仄仄平平。“恹恹”第二“恹”字，“罗巾双泪痕”之“巾”字、“双”字，皆用仄声。“阑珊独上”，作平仄平平。“洞户人间”，作仄仄仄仄。“紫云车远”，作仄仄仄平。“明朝水馆渔村”，作平仄平平仄。“招断魂”之“招”字用仄声。“明月”作仄平。其音节固迥异矣。当以此词为正体，杜词为又一体。①

夏敬观通过对杜安世与贺铸［更漏子］词作的分析，仔细比斟二词用韵、平仄差别，得出“当以此词（贺铸）为正体，杜词为又一体”的结论，让人信服。

而至龙榆生，他1933年12月发表于《词学季刊》第一卷第三号中的《词律质疑》一文，详细论述了词律发生、发展的过程。他认为“北宋词但言乐句无四声之说”，指出北宋之前词为乐体，而万树《词律》针对苏轼两首［念奴娇］对北宋词“知其不可强同，而列《赤壁怀古》为又一体。”最后认为“四声之说，北宋既无所闻，求之周、柳集中，亦多不合；然则协律为一事，四声清浊又为一事；虽二者有相通之点，究不可混为一谈。北宋诸词，所谓不协音律之说，固以乐句为准，非必一字之清浊四声，不容稍有出入也。”②“词之协律与否，自当以音谱及管弦为断。若仅取前人雅词，拘守四声，以为能中律吕，吾未见其然也。”③“然归纳众制，尚可发见共通之点；就共通之规式，以求歌词声韵上之变化，与其音节之美，则四声清浊之间，亦大有研究之价值。必守一家之说，以为四声清浊，可以尽宋词之妙，乃谨守勿失，而自诧为能契其微，则恒以偏概全，动多窒碍。”④龙榆生引证沈义父《乐府指迷》、张炎《词源》、王灼《碧鸡漫志》、晁补之言论、叶梦得《避暑录话》、万树《词律》中的论律、论乐之资料，材料非常丰富，论证严谨，改变了以前词学家要么重律、要么重乐的偏执作法。

沈茂彰《万氏〈词律〉订误例》一文在肯定万树《词律》取得成就的同时：“万红友（树）之《词律》出，词谱之规模始具，其于《图谱》、《啸余》，纠讹驳谬，累牍连篇，不无廓清之功。”指出《词律》中存在的问题：“惟红友为此，正橐笔幕游，载籍无多，所引以为据者，不过《花庵》、《草堂》、《尊前》、《花间》、《万选》、《汲古刻诸家》、《沈氏四集》、《啸余》、《词统》、《词汇》、《词综》、《选声》等书，故阙漏时所不免，后来杜筱舫（文澜）之校勘记，徐诚菴辈之《词律拾遗》，递相补订，字句体调，稍稍密矣。”⑤并纠正了《词律》中存在的“体例之不当”、“改摘新名之过甚”、“立调分体之失”、“分句之误”、“论四声之误”、“论韵之误”、“论衬字羡字之误”、“离于古而不知今之误”、“论断之误”九个方面，这是对词

① 夏敬观《词律拾遗补（续）》，《同声月刊》，第二卷第四号。

② 龙榆生《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社2009年版，第140页

③ 龙榆生《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社2009年版，第145页。

④ 龙榆生《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社2009年版，第148页。

⑤ 沈茂彰《万氏〈词律〉订误例》，《词学季刊》，第三卷第四号。

律进行的一次较大规模的纠正，值得肯定。

夏敬观、吴梅等人对戈载的《词林正韵》进行了补充与修正。众所周知，自戈载《词林正韵》刊刻后，词学界都给予了非常高的评介，“考订精详，洵可传世”①，“近代词家，遵而用之，无待他求矣。”② 又由于词韵之学过于艰深，很少有人对此书之不合理处进行怀疑，二十世纪二十年代吴梅在《词学通论》中有专门“论韵”一章。吴梅承继了戈载《词林正韵》平上去三声的分类，但对于戈载把入声分为五部的作法，他提出了自己的见解。他把“术、物”二韵和“陌、麦”二韵从“质栉”韵部分离出来，又把“没、合、末”三韵从“黠屑”韵部中分离出来，从而把戈载的五部分离为八部，共为二十二部词韵。实践证明，此分部法更加细密，更加准确。

之后夏敬观发表于《同声月刊》第三卷第四号、第五号、第六号（1943.06.15、08.15、09.15）的《戈顺卿〈词林正韵〉纠正》一文，长达数十页。而夏敬观于此文中首先梳理了词韵学发展史，分析了《词林正韵》之前的清代词韵书籍的得失。他在肯定了《词林正韵》于词韵学上的地位同时，于十九韵部中详细的指出各韵之出格词作，纠正了《词林正韵》中归纳不够精确的地方。虽然他最终对一些出格之词作并未提出合理的解决方法，但这是词学史上第一次对戈载《词林正韵》进行的最为客观而系统的评析，其怀疑的治学态度值得我们肯定与学习。

民国时期，词学家还对律校法进行了系统总结。如陈匪石在清代词律研究者“上、入可以代平”、“去声字”论基础上，更加细致总结了填词用律规律七条：

（一）领句之字多用去声。
（二）句中或韵上之一字限用去声者。
（三）某字某句限用入声者。
（四）句首或句中或句尾限用去上者。
（五）二字相连用上声者。
（六）平声三字以上连用者。
（七）句中各字四声固定者。以四字句为多。③

陈匪石在其中举证了很多例子来说明此七条，其总结比较到位。这是词学史上第一次对“律校法”进行全方位总结，其示范作用为今人的研究提供了很多可资借鉴的思想与方法。

---

① 杜文澜《憩园词话》，《词话丛编》本，第2858页。
② 蒋兆兰《词说》，《词话丛编》本，第4636页。
③ 陈匪石《宋词举外三种・声执》，江苏古籍出版社2002年版，第180～181页。

三、词乐理论研究更加深入系统

词乐理论研究真正深入并开始成体系，发生在清代中期，凌廷堪《燕乐考原》、方成培《香研居词麈》、陈澧《声律通考》诸书基本廓清了燕乐的理论体系。到了晚清，词学家们沿着凌廷堪诸人在词乐理论上的开拓，继续更加深入、更加全面的研究，其中以郑文焯的《词源斠律》最为突出。清代中后期词学家对词乐理论的研究深化了人们对燕乐理论的认识，基本廓清了宋代俗字谱的基本理论问题，然而有一些细致的问题仍待解决。

到了民国时期，词学家沿着晚清词学家在词乐理论上的贡献，继续向更加深入的方向拓展，这一阶段主要代表作有林谦三的《隋唐燕乐调研究》、蔡桢的《词源疏证》、陈能群《词源笺释》、吴梅的《词学通论》等。蔡嵩云的《词源疏证》、陈能群《词源笺释》主要针对张炎的《词源》进行更加详细的解释与笺释，蔡、陈二先生在笺证过程中旁征博引，以唐宋元明所保留之文献反复论证，其结论达到了新时代的较高水平。词学家的一些专门论文也对张炎《词源》进行了较为深入的研究，如赵尊岳《玉田生讴歌要旨八首解笺》、饶宗颐《玉田讴歌八首字诂》（均发表于《词学》第二辑，华东师范大学出版社 1983 年出版）两文均针对张炎《词源》上卷卷尾所附之“讴曲旨要”而论。二人在两文章中基本解决了宋代俗字谱所提到的一些节奏、节拍、专有术语，为今人进一步研究宋代俗字谱奠定了基础。

吴梅《词学通论》通过对八十四调排列，又取姜夔十七首旁谱的资料与西方音律进行对比，验证了杀声、管色的内涵以及运用情况，其论据充分，考证严密，极具说服力，时人称赞道：

> 本书先论平仄四声，次论韵，次论作法。于《论音律》章内，又附《八十四宫调正俗名对照表》、《管色杀声表》、《古今雅俗乐谱字对照表》、《中西律音对照表》，最为本书特色。……诚足津逮来学，而为有功词苑之著作云。[①]

这一阶段，不得不提的一位研究者是日本学者林谦三。其著作《隋唐燕乐调研究》全面梳理了燕乐体系，并对隋唐所用的乐调进行了非常深入地考证，在燕乐理论研究方面后出转精，成绩斐然。作为一名外国学者，尤令人钦佩。

民国词学家在词乐理论上的贡献非常突出，廓清了词乐理论上的基本问题，为后来杨荫

---

① 《词籍介绍》，《词学季刊》，第一卷第二号。

浏、夏承焘翻译姜夔十七首旁谱提供了坚实的基础。遗憾的是，林谦三等人的研究仍以算律为主，而不是较为融通的利用对律来翻译唐宋古谱，致使他们的研究只能停滞于理论阶段，而不能借此而实践，殊为可惜。

四、《白石道人歌曲》旁谱研究取得突破

由于词乃小道，在经历改朝换代的过程中，词的歌唱之法逐渐亡佚，词乐文献亦散佚严重，所剩无多，而在这些少之又少的词乐文献中，最为著名的莫过于姜夔《白石道人歌曲》中所保存的《十七首旁谱》。由于姜夔十七首旁谱的解读关系到宋代俗字谱以及宋词的歌唱之法，故诸多词学家一直于此不懈努力，并取得了重大的进展。

自从清代发现了元末陶宗仪1350年手抄的《白石道人歌曲》后，词学家们开始注意到书中17首用俗字谱记写的词调歌曲。惜这些字谱难如天书，词学家多于此束手无策，即使四库馆臣这样一个英才济济的群体亦是如此：

> 惟自制曲一卷，及二卷［鬲溪梅令］、［杏花天影］、［醉吟商小品］、［玉梅令］，三卷之［霓裳中序第一］，皆记拍于字旁。宋代曲谱，今不可见，亦无人能歌。莫辨其似波似磔，宛转欹斜，如西域旁行字者，节奏安在。然歌词之法，仅仅留此一丝。录而存之，安知无悬解之士，能寻其分刌者乎？鲁鼓、薛鼓，亡其音而留其谱，亦此意也。①

而吴衡照甚至认为宋乐俗字谱亦为唐乐半字谱：

> 白石自制曲，其旁注半字谱，共十七调。谱与朱子全集字样微不同，由涉笔时就各便也。半字之谱，自唐以来，陈氏《乐书》可证。黄泰泉（佐）因楚辞大招四上竞气之语，谓即大吕四字、仲吕上字。寻摭穿凿，不若王叔师旧注为长。②

唐代俗乐所实行的是燕乐半字谱，而宋代俗乐则已经转变为俗字谱。虽然如此，但词学家们开始研究这些音乐图谱，方成培《词麈》、凌廷堪《燕乐考原》、陈澧《声律通考》、戴长庚《律话》、张文虎《舒艺室余笔》中多有对宋乐俗字谱的整理与解读。如吴衡照在阅读十七

---

① 永瑢等《四库全书总目·白石道人歌曲提要》，中华书局1983年版，第1819页。

② 吴衡照《莲子居词话》，《词话丛编》本，第2400页。

首旁谱时发现其词“毕曲不苟”：

> 歌家十六字外，别有疾徐重轻赴节合拍之字，见梦溪笔谈，亦半字也。白石此谱，有折有掣，折高半格，掣低半格，于毕曲处尤兢兢不苟，足见当时词律之细。①

到了晚清，刘熙载针对四库馆臣的论调批评曰：

> 姜白石制词，自记拍于字旁。张玉田《词源》详十二律诸记，足为注脚，盖即应律之工尺也。《辽史·乐志》云：“大乐其声凡十：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合。”乐家既视《辽志》为故常，当不疑姜记为奇秘矣。②

再如张文虎系统梳理十七首旁谱的符号，纠正了传抄中出现的一些错误，但他们未能把这些俗字谱歌曲译成当时的工尺谱。这些先期工作为唐兰、夏承焘、任二北诸人的研究奠定了坚实的基础。

民国时期，学者们进一步致力于把姜白石的全部歌曲译成工尺谱。任二北的《南宋词之音谱拍眼考》(1927)、唐兰的《白石道人歌曲旁谱考》((东方杂志，1931 年第 31 卷第 7 号)、夏承焘的《白石道人歌曲旁谱辨》 (1932)、杨荫浏和阴法鲁的《宋姜白石创作歌曲研究》(1957) 以及丘琼荪的《白石道人歌曲通考》(1959)，逐步完善了翻译姜白石十七首俗字谱歌曲、一首琴歌和十首律吕字谱歌曲的工作。其后姜谱的研究者尚有饶宗颐、赵尊岳等人。尽管诸家在谱字音高和节拍节奏等方面尚未达成一致的看法，但他们对姜谱的翻译和研究，毕竟为唐传古乐谱研究奠定了基础。其中，尤以夏承焘与杨荫浏二先生的贡献最为突出。

夏承焘先生既是传统词学的总结者，亦是现代词学的开拓者。他继承了晚清词学家的卓越成就，又对传统词学进行了多方面的开拓。他以无征不信的严谨态度研究词体、词乐、词律和词史，大大扩展了词学研究的领域，在词人年谱、词论、词史、词乐、词律、词韵以及词籍笺校诸方面均取得突破性成果，拓展了词学研究的疆域，构筑了严整的词学体系，大大提高了词学研究的总体水平，为词学走上系统化、理论化作出了突出贡献。

夏承焘解译姜夔十七首旁谱首先是建立的在前人基础上的。他于《姜夔词谱学考绩》一文中精准的论述了清代白石旁谱研究的“四境”：

---

① 吴衡照《莲子居词话》,《词话丛编》本，第 2400 页。

② 刘熙载《艺概》，上海古籍出版社 1978 年版，第 127 页。

> 赅而论之，姜词自清初陶宗仪抄本复见以来，世人于旁谱之认识，有四境焉。方成培首以朱子“琴律说”相校，粗得面目，此一境也。方氏由未见《词源》全书，致不明南北宋乐纪异同，犹多误认。嘉庆间，《词源》上下卷出，戈载得以稍稍补正方氏之遗，此二境也。顾《词源》初见，讹夺杂出。廷堪考乐，未遑董理。秦、戈校刻，亦未精到。逮张文虎校《守山阁本》成，以勘姜词，乃渐启此学窔奥，此三境也。《事林广记》在中土不易见，清季重自日本流入，其《乐星图谱》《音乐举要》二卷，载管色谱字綦详，《姜谱》于是多一旁证。文焯校律，略释一二。晚得唐兰，乃集其成焉。此四境也。[①]

他批评曰：“方成培为《词麈》，在戴氏《律话》之前，其依《朱子大全集》辨白石旁谱，殆清代第一人”[②]、“姜词旁谱，经长庚、文虎诸家之考校，虽未能通其节奏，于谱字大体无碍矣。乃光绪间郑文焯为《词源斠律》，又横生枝节，‘寄煞’之说，重返于方（成培）戈（载）之蒙，是不可不辨也”[③]、“张文虎后，于《姜谱》重有发明者，推近人嘉兴唐兰”[④]。对词乐之辨析不可谓不深。之后，夏先生一直致力于对姜夔十七首旁谱的处理工作。先后发表有《白石歌曲旁谱辩》（《燕京学报》，1932 年 12 月）、《白石道人歌曲考证》（《之江学报》，1933 年 4 月）、《白石歌曲旁谱辩校法》（《词学季刊》，1933 年 12 月）、《与龙榆生论陈东塾译白石[暗香] 谱书》（《词学季刊》，1933 年 12 月）、《与龙榆生论白石词谱非琴曲》（《词学季刊》，1934 年 1 月）、《再与龙榆生论白石词谱》（《词学季刊》，1934 年 1 月）、《重考唐兰白石道人歌曲旁谱考》（《东方杂志》，1934 年 4 月第 31 卷第 7 号）、《姜白石议大乐辨》（《文学》，1934 年 6 月）、《白石道人歌曲考》（《国学论衡》，1934 年第 4 期下）、《白石道人歌曲斠律》（《燕京学报》，1934 年 12 月）、《白石词乐说笺证》（《浙江学报》，1947 年 12 月）、《姜白石词谱的读译和校理》（《浙江师范学院学报》，1967 年 3 月）。

夏承焘的白石乐学系列成果问世之后，得到海内外学术界的高度评价。《天风阁学词日记》1936 年 12 月 26 日载：“接益藩片，索白石考各种，谓吴瞿安在中央大学讲词，许予治白石为今日第一人。”[⑤] 1961 年 5 月 30 日载：“柔庄二十八日函，转来日本林谦三自奈良所发信，谓二十余年前即见予《白石歌曲旁谱辨》及《校辨法》，尝手写予全文藏之，谓今人研究白石旁谱者皆以予所作为基础。”[⑥] 王延龄指出：

---

① 夏承焘《姜夔词谱学考绩》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 121～122 页。

② 夏承焘《姜夔词谱学考绩》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 372 页。

③ 夏承焘《姜夔词谱学考绩》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 381～382 页。

④ 夏承焘《姜夔词谱学考绩》，《月轮山词论集》，《夏承焘集》，第二册，第 384 页。

⑤ 夏承焘《夏承焘日记》，《夏承焘集》，第四册，第 483 页。

⑥ 夏承焘《夏承焘日记》，《夏承焘集》，第七册，第 885 页。

> 虽然，这项破译是吸收了古代、近代和同代中外学人的成果，引用了近代的考古学新发现和传于国外的古籍文献，但先生的考证发明，折冲论断，则是大成之集，从而为近年来继续研究的新进展奠定了基础。夏先生这项破译的秘钥有三：一为文献校勘学的功力，二为词学的根基，三为科学乐律理论的掌握。[①]

建国后，夏承焘先生继续不懈的用力于十七首旁谱，他针对杨荫浏的翻译，提出了自己的看法，也进行了翻译。夏先生在十七首旁谱上的贡献为后人树立了榜样，其严谨而不懈的治学态度值得我们尊敬。

杨荫浏在姜夔十七首旁谱上的贡献亦颇为突出，其代表有《白石歌曲旁谱释》（《和平日报》1947.1.14、1.11、1.18）、《宋姜白石创作歌曲研究》、《宋姜白石创作歌曲研究》三种。《白石歌曲旁谱释》（音乐出版社 1957 年版）为杨荫浏先生 1947 年发表于《和平日报》，他在前人基础上，基本廓清了十七首的谱子，并提出了自己对这十七首旁谱节奏的看法。建国后，杨荫浏先生在调查研究五台山《八大套》和西安鼓乐的基础上，重新整理白石旁谱，并与阴法鲁合作，编成《宋姜白石创作歌曲研究》一书，并于 1956 年出版，十七首旁谱得以翻译成现代乐谱。这是首次对姜夔十七首旁谱的翻译，十七首旁谱因此而得以歌唱。之后，杨荫浏又组织音乐家蒋家锵、单秀荣录制其所翻译的谱子，姜夔十七首旁谱得以唱播天下。

由于宋代俗字谱早在元代即已散佚，而流传的《白石道人歌曲》版本中含有俗字谱的只有陶宗仪的抄本，其中鱼鲁亥豕，存在的问题颇多，但没有其他本子进行对校。故各家认识各有不同，如在［角招］一词第一行中，现存陆宗辉本、张奕枢本、朱祖谋本皆是旁谱缺一字，陆本缺在第二句末“垂柳”与第三句“自看烟”之间，张本缺在“柳”字处，朱本缺在“西湖尽是垂杨”之“西”字处。

这种情况是衍字还是缺一谱？若衍字，所衍之字为何？若脱谱，所缺之谱又应为何？鲍廷博认为“柳、自”共用一谱。张文虎引汪曰桢之观点，认为“西”字衍。朱祖谋《彊村丛书》本中注曰：

> 按宋赵以夫、元邵亨贞俱有是调，是句俱作九字。此缺一旁谱，“西”字疑衍。[②]

郑文焯认为：

---

① 王延龄《天籁人声，尽在抑扬吟咏中——夏承焘先生的词乐研究》，《夏承焘教授纪念集》，中国文联出版公司 1988 年版，第 58～59 页。

② 朱祖谋《白石道人歌曲》，《彊村丛书》本，广陵书社 2005 年版。

谛审第五句“湖上携手”，则次句“绕湖”语气自疏以达，不须更出“西”字，此本（指逊斋本）次句“柳”字独缺旁谱，可知原作九字句，必衍一字无疑。又云：“柳”字均，衍一“西”字，有旁谱可证。赵以夫赋梅、元邵亨贞有此调二解，是句并作九字。考诸本是解次句并同此误，以宋本沿讹，少有据旁谱审订者。①

杨荫浏先生《白石道人创作歌曲研究》（音乐出版社 1957 年版）则认为是缺一谱，并在“是”处添加“一”谱字。

夏承焘先生《白石道人词集》（人民文学出版社 1959 年版）依据朱祖谋之论断而删掉“西”字：

赵（以夫）此句作“苔枝上，剪成万点冰萼”，邵作“东风外，画帘倚遍寒峭”，皆是三六句法，字声亦同。以上下段旁谱校之，上段“湖尽”，至“外岫”十字，与下段“相映”至“欲溜”全合，“西”字衍无疑，今依朱校删去。②

刘崇德先生在整理文献过程中，赫然发见《永乐大典》卷二二六五中竟有缀有旁谱之《角招》，其文字中无“西”字。③ 而《永乐大典》本又去宋未远，故实证证明了汪曰桢、张文虎、朱祖谋、夏承焘的论断是正确的，由此，争论了近二百年的一段学术公案至此而画上完满句号。

在民国极其宽容、兼容并包的学术研究环境下，词律研究亦取得了惊人的进步。它进一步完善了晚清以来的词律研究成果，丰富了词律批评理论研究的内容。词乐研究更是日渐突破，以郑文焯、林谦三为代表的燕乐研究达到了一个新高峰，而夏承焘、龙榆生、陈思、陈能群、丘琼荪、杨荫浏等人在对姜夔《十七首旁谱》的解读上也实现了突破，直到今日，民国以来的词学家在词律上的贡献仍指引着我们向词律更深处开拓。

作者单位：河北大学文学院

---

① 郑文焯《批校白石道人歌曲》，《大鹤山人词话》（孙克强、杨传庆辑），第 104 页。

② 夏承焘《白石道人词集》，人民文学出版社 1959 年版，第 137 页。

③ 刘崇德、龙建国《姜夔与宋代词乐》，江西高校出版社 2006 年版。

元散曲的艺术手法与艺术风格简论

赵山林

元代是我国历史上比较短促的一个朝代。自元世祖忽必烈至元八年（1271）改国号为“大元”，到惠宗妥欢帖木儿至正二十八年（1368）元亡，只有九十七年。如果上限追溯到蒙古王朝灭金（1234），实现对北方的统一，也不过一百三十四年。但就在这短短的百余年时间里，元曲的创作却取得了辉煌的成就，以致于人们常常将它与唐诗、宋词相提并论，作为一代文学的杰出代表。

（一）

所谓元曲，包括杂剧与散曲两个部分。按照今天的文学观念，杂剧属于戏剧，而散曲属于诗歌。但二者之间又有密切的联系，因为杂剧的主要部分是曲词（我们称之为剧曲），而剧曲和散曲一样，都是依谱填词，合乐歌唱的。至于本文所谈，主要为散曲。

依谱填词的特点并不是曲才有，词也是如此。但曲与词在形式上还是有所不同。曲在正格之外，可以添加多少不等的衬字。有一些曲调（如［正宫］的［端正好］、［货郎儿］、［煞尾］等），还可以有增句。这就使得曲与词相比，更能极尽长短之变，也取得了形式适应内容的更大自由。从用韵方面来说，曲里没有入声，原来的入声字分别归入平、上、去三声，即所谓“入派三声”；平、上、去三声通押，一韵到底，而且用韵较密，差不多每句一韵；不避重韵，甚至往往以此见长。这些都是与词不同的地方。

散曲的主要形式分为小令、套曲两种。小令又称“叶儿”，是散曲中最早产生的体制。一般说来，小令是单支曲子，相当于一首单调的令词，它属于一定的宫调（如［人月圆］属于［黄钟宫］，［喜春来］属于［中吕宫］等）。如果作者要表达的内容比较复杂，单支曲子不足

以容纳，可以采用重头小令或带过曲。重头小令是指使用同一曲调，围绕同一中心，重复填写若干首小令，数目不限，每首可以各押一韵。带过曲是指连用两支或三支宫调相同而旋律恰能衔接的曲子，合成一支新曲（如［双调·雁儿落带得胜令］、［南吕·骂玉郎过感皇恩采茶歌］等）。其组合有一定的规律，不能随便搭配。散曲中的套曲，又称套数或散套，它的构成特点是把同一宫调的两支以上的曲子联缀起来（宫调不同而管色相同者，也可借宫），首尾一韵，并加尾声（也有少数例外）。由于篇幅较长，套曲能够包容比较复杂的内容。

（二）

元曲的兴盛，有着它的历史文化背景，照我们的看法，主要是：

第一，统一的元王朝的建立，结束了纷争战乱的局面，实现了各民族之间空前的文化融合。本来，在宋与辽、宋与西夏、宋与金、宋与元的对峙状态下，接触与交流实际上也在缓慢地进行。宋的文学艺术包括表演伎艺不断地传向北方，而北方游牧民族的马上之歌也不断地流人中原。统一局面的出现，使得这种接触与交流的过程大大加快了。而元曲本身，就是以北方文化为主，南北各民族文化长期融合的产物。元曲在形式与内容上，与宋词、宋大曲、宋舞队、宋杂剧、金院本、金诸宫调等存在这样或那样的联系，就是一个明显的例证。元曲还拥有一批少数民族作家，如散曲作家中的贯云石（维吾尔族）、薛昂夫（维吾尔族）、阿鲁威（蒙古族）等人。他们的创作活动，也体现了各民族文化的融合。

第二，城乡演出场所的增加，为元曲的传播提供了广阔的途径。北宋以来，随着城市经济的繁荣，出现了集合多种伎艺长年卖艺的瓦舍，而瓦舍中也有了专门演出戏剧的勾栏。这种情况到元代有了进一步的发展。夏庭芝《青楼集志》说，元代“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之”。杜仁杰的散曲［般涉调·耍孩儿］《庄家不识勾栏》也生动地描绘了观众花钱进勾栏看戏的场景。与杂剧相比，散曲的演出场所可以自由得多。酒宴之上，妓院之中，随时可以演唱。有些文人即席创作，歌者即席演唱，加速了创作与传播的过程。

第三，众多中下层文人投人创作，有利于元曲形成并保持自己的特色。元曲从主体上来说是一种俗文学，杂剧尤其是如此。这种特色的形成与保持，与它的作家构成很有关系。元曲作家，除散曲作家中有一部分名公士卿以外，大部分是《录鬼簿》所说的“门第卑微，职位不振”的中下层知识分子。如关汉卿为太医院尹，高文秀为府学生，姚守中、张寿卿、郑光祖、周文质、张可久为小吏，范居中为卜者，施惠为坐贾，乔吉则浪迹江湖四十年。他们的遭遇，与元代统治者歧视知识分子，又长期废止科举，断了知识分子的仕进之路有关。但

这正好促使这批知识分子去接近市井细民，投身元曲创作。一些作家成为专门为戏班写作的“书会才人”。还有一些作家，本身就是专业的戏曲艺人。他们熟悉舞台演出的规律，创作出来的剧本常常是“本色当行”，演出效果极佳。

第四，传统约束力的削弱，使得元曲创作中出现了活跃的思想因素。随着城市的繁荣和市民阶层的壮大，随着金王朝、南宋王朝相继覆灭的巨大政治变动，长期统治人们思想的传统观念发生了某种程度的动摇。元代统治者认识理学对巩固其统治的重要性需要一个过程，他们推行理学并取得明显效果更需要一个过程。在这种背景下，一批元曲作家在创作中便较少因袭的重负，从而给元曲带来了以往文学作品所不多见的活跃的思想因素。在散曲中，例如睢景臣的［般涉调·哨遍］《高祖还乡》抹去了汉高祖头上神圣的光环，张养浩的［中吕·山坡羊］《潼关怀古》发出了“兴，百姓苦！亡，百姓苦”的深沉慨叹。这些都足以振聋发聩，有的还产生了深远的社会影响。

（三）

元代文学的发展，大致可以元仁宗爱育黎拔力八达延祐年间（1314～1320）为界，分为前后两期，前期大约八十年，后期大约五十年。散曲、杂剧的情况大体都是如此。

前期散曲作家的活动中心在大都（今北京），从事散曲创作的主要是杨果、卢挚等兼作诗文的作家和关汉卿、白朴、马致远等兼作杂剧的作家，专门的散曲作家还不多见。这一时期的散曲创作以豪放为主调，马致远、冯子振、张养浩等为其代表。关汉卿、白朴等也有豪放之作。其中特别值得提出的是马致远，他以丰富的阅历，卓越的才情，致力于扩大散曲的题材领域，提高散曲的艺术品位，为创造不同于诗词的散曲的独特意境作出了突出的贡献。当然，豪放之外，还有其他的风格，如徐琰的“滑雅”，杨果的“平熟”，卢挚的“妩媚”，关汉卿、庾天锡的“妖娇”（见贯云石《阳春白雪序》）。

后期作家的活动中心在杭州，出现了张可久、贯云石、徐再思、杨朝英等一大批几乎专攻散曲的作家。这一时期的散曲创作，虽有贯云石、薛昂夫等人仍承豪放余绪，张可久、乔吉、周德清、徐再思等多数作家的风格却已转向以清丽为主。张可久、乔吉二人，曾被李开先称为“元之张乔，其犹唐之李杜乎”（《乔梦符小令序》），足见他们在散曲创作中的重要地位。其中尤以张可久散曲创作数量之富居元人之冠，对后代产生了很大的影响。从曲种来看，元代散曲基本上是北曲，后期则出现了南北合套的情况。沈和、范居中的套曲中，便有南北合套之作。

元代散曲中有一部分无名氏的作品，其中亦不乏佳作。如小令［正宫·醉太平］（堂堂大

元)、(夺泥燕口),套曲［南吕·一枝花］《金陵渔隐》等都各具特色,这些也是不应当忽略的。

(四)

散曲和诗、词一样,属于广义的诗歌范畴。诗、词、曲不仅在形式上有因袭,有变革,在艺术上也有继承,有发展。从《诗经》以来,历代诗人积累了丰富的艺术经验,包括抒情艺术,写景艺术,叙事艺术,以及这些艺术的结合运用,等等,其中尤以赋、比、兴的概括最为精当,所产生的影响也最为深远。当然,对于《诗经》的赋、比、兴,后人不可能原封不动地照样搬用,势必也要有所变化和发展。如大诗人屈原便是"依《诗》制《骚》,讽兼比、兴"(《文心雕龙·比兴》),从而创立了一种包含整体象征意义的美人香草的比兴传统,同样对后代产生了深远的影响。又如诗、词、曲三种诗体形式中,赋、比、兴的运用也是不尽相同的。大体说来,诗中赋、比、兴兼用,词中比、兴多于赋,曲中赋、比多于兴。这些差别,与诗、词、曲不同文体风格的形成都是密切相关的。明人王骥德说:"词之异于诗也,曲之异于词也,道迥不侔也。诗人而以诗为曲也,文人而以词为曲也,误矣,必不可言曲也。"(《曲律》卷四)诗词曲虽然有着密切的关系,但从艺术来说,它们仍然各有各的个性特征,各有各的本色当行,否则它们便失去了独立存在的理由和价值。此等细微处,需要我们用心加以探究。

曲中赋、比多于兴,我们先来谈谈曲中的赋。刘熙载《艺概·词曲概》说:"词如诗,曲如赋。赋可补诗之不足者也。昔人谓:'金元所用之乐嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声。'是曲亦可补词之不足也。"按此处引语见于王世贞《曲藻序》,是从音乐角度来看问题的。其实,从铺陈的角度来看,曲也是可以补词之不足的。

1980年春,辽宁图书馆发现了一部残本明抄《阳春白雪》。其中有以前不为人所知的作家王大学士的两套［仙吕·点绛唇］套曲,一套由七支曲子组成,一套由十五支曲子组成,写的都是农村儿童的游戏情态,堪称散曲中独具一格、别开生面的佳作。特别是后一套,写了一百个男孩的嬉闹玩耍,形象活泼,各具个性,可谓洋洋大观,淋漓尽致,典型地反映了曲善于铺陈的特点。这里选其中的一支曲子来看一看:

［后庭花］一个搠蝙蝠踏破瓦,一个竖牵牛扯了尾拔。一个摸鹁鸽掀番盖,一个打班鸠的击碎瓦。一个岸边打滑擦,一个头尖眼大。一个莎岗上扑马扎,一个游泥蚌蛤蟆。一个柳堤边钓水扎,一个沙湍上烧黄鳝,一个膊项上瘿疙疸。一个唇缺丑势煞,一个磨

臁的特剌查。一个做生活的不颗恰，一个觅虱子头上掐。一个编蒲笠特抹答，一个鞭牛叱咤。

仅就这一支曲子所写的十七个男孩看来，已经活灵活现，声态并作；若将全套一百个男孩合并观之，简直是一幅用语言描绘的活色生香的《百子图》。

曲的铺陈还有两个特点：

一是讲究整体结构。元人乔吉说："作乐府亦有法，曰'凤头、猪肚、豹尾'六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮。尤贵在首尾贯穿，意思清新。"（陶宗仪《南村辍耕录》卷八引）乔吉这里所说的"乐府"指散曲，事实上其原则对剧曲也同样适用，即曲文的开头要擒控题旨，引人人胜，中间要极尽铺排，发挥题蕴，结尾要戛然而止，题外传神。刘熙载在谈到曲的结构时所说的"始要含蓄有度，中要纵横尽变，终要优游不竭"（《艺概·词曲概》）即由此而来。

二是往往与排比、对偶相结合。所谓以排偶为铺陈，于整密中寓流走之势。这里我们着重谈一谈对偶。任讷说：在曲的铺陈中，"对句尤紧要。盖曲之装点饱满，排奡驰骋，对句之为助实多也"（《散曲概论》卷二）。曲中的对偶形式，朱权《太和正音谱》列有多种。如：

合璧对。朱权注："两句对者是。"如卢挚［双调·折桂令］《箕山感怀》："五柳庄瓷瓯瓦钵，七里滩雨笠烟蓑。"白朴［双调·庆东原］："忘忧草，含笑花"，"千古是非心，一夕渔樵话"。

连璧对。朱权注："四句对者是。"如薛昂夫［正宫·塞鸿秋］："功名万里忙如燕，斯文一脉微如线，光阴寸隙流如电，风霜两鬓白如练。"吕止庵［仙吕·后庭花］："苍猿攀树啼，残花扑马飞，越女随舟唱，山僧逐渡归。"

鼎足对。朱权注："三句对者是。俗呼为'三枪'。"因三句一组，互为对仗，如鼎之三足并立，故名。如马致远［双调·夜行船］《秋思》套曲中的"密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血"，"和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶"，便属鼎足对。有些曲牌的句格尤便于使用鼎足对，如［正宫·醉太平］、［仙吕·寄生草］、［双调·水仙子］、［双调·折桂令］、［越调·天净沙］等。

联珠对。朱权注："句多相对者是。"如王实甫［中吕·十二月过尧民歌］《别情》中之［十二月］："自别后遥山隐隐，更那堪远水粼粼。见杨柳飞绵滚滚，对桃花醉脸醺醺。透内阁香风阵阵，掩重门暮雨纷纷。"此曲即属联珠对（每句首三字为衬字）。

鸾凤和鸣对。朱权注："首尾相对。如［叨叨令］所对者是也。"周文质［正宫·叨叨令］《悲秋》首句"叮叮当当铁马儿乞留玎琅闹"与末句"孤孤另另单枕上迷飏模登靠"，即属此种。

以上这些对偶形式在曲的铺陈中都发挥了重要作用。试以张养浩［双调·雁儿落兼得胜令］为例：

往常时为功名惹是非，如今对山水忘名利。往常时趁鸡声赴早朝，如今近晌午犹然睡。往常时秉笏立丹墀，如今把菊向东篱。往常时俯仰承权贵，如今逍遥谒故知。往常时狂痴，险犯着笞杖徒流罪。如今便宜，课会风花雪月题。

以对偶为铺陈，把鄙弃功名、忘情山水的胸怀展现得极为充分。

次谈曲中的比。曲中的比，有以下几个特点：

一是大量运用博喻。博喻，宋人陈骙在《文则》中说是“取以为喻，不一而足”。诗中有时亦用博喻，如韩愈的《南山》诗，连用五十多个比喻，形容南山乱石的种种形态，千姿百态，光怪陆离，令人眼花缭乱，目不暇给。词中博喻如贺铸《青玉案》“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”者则甚少见。而曲家则是大量、自由地使用博喻，以达到着意渲染、反复强调、耸人听闻的效果。

元曲中博喻的使用很广，从内容说可以分为：

用来表达思想感情的。如查德卿［仙吕·寄生草］《间别》：“姻缘簿剪做鞋样，比翼鸟抟了翅翰。火烧残连理枝成炭，针签瞎比目鱼儿眼，手揉碎并头莲花瓣。掷金钗撷断凤凰头，绕池塘挬碎鸳鸯弹。”表现了一个青年女子在爱情遭到背弃时的决绝心情。

用来揭露当时社会黑暗现实的。如周德清的［双调·蟾宫曲］这样描绘下层知识分子的贫困生活：“柴似灵芝，油如甘露，米若丹砂。”

用来描绘人物形象的。如无名氏［正宫·醉太平］《讥贪小利者》中，连用“夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求”、“鹌鹑嗉里寻豌豆，鹭鸶腿上劈精肉，蚊子腹内刳脂油”六个比喻，活画出一个贪得无厌、无所不用其极的搜刮者形象。

用来描绘景物、景象的，如乔吉［双调·水仙子］《咏雪》这样描写漫天大雪：“冷无香柳絮扑将来，冻成片梨花拂不开，大灰泥漫了三千界，银棱了东大海。”连用“柳絮”、“梨花”、“大灰泥”、“银”四个比喻，可谓穷形尽相。

总之，博喻一口气使用众多比喻，“像倒了核桃车儿似的”（借用《红楼梦》语），给读者或听众留下了鲜明、深刻的印象。

二是大量运用诡喻。诡，指奇诡，新奇，不落俗套。明人王骥德《曲律》说：“意常则造语贵新，语常则倒换须奇。”李渔《闲情偶寄》也指出戏曲语言要“尖新”。而要“尖新”，则诡喻是一个重要的修辞方法。

且看张鸣善［双调·水仙子］《讥时》：

铺眉苫眼早三公，裸袖揎拳享万钟，胡言乱语成时用。大纲来都是哄。说英雄谁是英雄？五眼鸡岐山鸣凤，两头蛇南阳卧龙，三脚猫渭水飞熊。

把那些冒牌英雄比作“五眼鸡”、“两头蛇”、“三脚猫”，真是奇诡之至。

“在天愿作比翼鸟，在地愿为逢理枝”，这样的比喻在元以前诗歌里很常见，可是到了元曲，同样的意思却得到了这样奇特的表达形式：

拚死在连理树儿边，愿生在鸳鸯蛋儿里。

——张鸣善［越调·金蕉叶］

乔吉［双调·水仙子］《咏雪》这样描写大雪里的各种建筑：

面瓮儿里袁安舍，盐堆儿里党尉宅，粉缸儿里舞榭歌台。

用“面瓮儿”、“盐堆儿”、“粉缸儿”这些市井细民熟悉不过的事物来比喻漫天大雪，真是出人意表。但这又是可以理解的，因为元曲带有浓厚的市民色彩，很自然地，元曲使用诡喻，也就包含着元曲经常使用和市民生活有关、为市民所熟悉的比喻这一点。又如徐再思的［双调·清江引］《相思》：

相思有如少债的，每日相催逼。常挑着一担愁，准不了三分利。这本钱见他时才算得。

把“相思债”这样的熟语具体化、形象化、细腻化了，使人物情感的揭示更加入木三分。

此外，像“饭不沾匙，睡如翻饼，气若游丝”（乔吉［双调·折桂令］），“似孤舟无缆，做了个两头脱一条尖担”（无名氏［中吕·上小楼］）等等，都是用市民或农民生活中常见的事物作比。近人吴曾祺在《涵芬楼文谈》中说比喻最忌“熟而不鲜，袭取旧闻”，“不得新义”。在这方面，元曲有很多大胆创造。

三是以比为赋。以比喻作为叙述或抒情，比喻说完了，事情也就叙述完了，感情也就抒发完了。如钟嗣成［南吕·骂玉郎过感皇恩采茶歌］：

风流得遇鸾凰配，恰比翼便分飞。彩云易散琉璃脆。没揣地钗股折，厮琅地宝镜亏，扑通地银瓶坠。

运用比喻，巧妙地叙述了爱情甫能如愿即被迫分离的过程，而抒情主人翁的情感也就包含在里面了。

又如查德卿［仙吕·寄生草］《感叹》：

姜太公贱卖了磻溪岸，韩元帅命博得拜将坛。羡傅说守定岩前版，叹灵辄吃了桑间饭，劝豫让吐出喉中炭。如今凌烟阁一层一个鬼门关，长安道一步一个连云栈。

这支曲从头到尾全是比喻。前面以五件古人古事以古比今，这五位都是历史上著名的将相和忠义之士，可作者认为他们为别人卖命，是不值得的。后面以两个形象的比喻揭出主旨，把仕途的凶险揭露得入木三分，使人读后如冷水浇背，陡然一惊。

再谈曲中的兴。曲中的兴少于赋、比，但也并非完全不用。如无名氏［正宫·塞鸿秋］：

一对紫燕儿雕梁上肩相并，一对粉蝶儿花丛上偏相趁，一对鸳鸯儿水面上相交颈，一对虎猫儿绣凳上相偎定。觑了动人情，不由人心儿硬，冷清清偏俺合孤另。

女主人公所见的这些小动物都成双成对，亲亲热热，而自己却是形单影只，相形之下更觉得孤独冷清。前面四句是“赋而比也”，也就是兴；后两句则将所兴之情明白点出。这也是曲中的兴与诗词不同之处。

最后应当指出，曲中也有比兴难以截然划分的情况。在这种情况下，我们就应当从整体上加以分析。如徐再思［商调·梧叶儿］《春思》：

芳草思南浦，行云梦楚阳，流水恨潇湘。花底春莺燕，钗头金凤凰，被面绣鸳鸯。是几等儿眠思梦想。

这首小令的主体部分是两组比兴。第一组比兴是以古比今，或以仙比俗。“芳草思南浦”，是追忆与情人的分别。“行云梦楚阳”是追忆昔日与情人在一起的欢爱。“流水恨潇湘”折回眼前，写自己的离别之恨。

第二组比兴是以物比人。花丛里的莺燕歌声应答，并翼而飞，头上斜簪的凤钗，成双成对，形影相随，被面上所绣的鸳鸯，红衣绿水，交颈依依，都撩拨着女主人公孤独的情思，使她触目生愁。

以比兴手法写伤春怀人，在诗词中也是常有的，但像本曲这样六个比兴意象连用，反复加以渲染，并在语言组织上又一连采用两组鼎足对的形式，却体现了曲的特色。另外这两组

比兴之间也有差别：第一组取自爱情故事，第二组取自眼前景物；第一组主要以人之离比己之离，是正比，第二组以物之合比己之分，是反比。这些地方都可以看出曲中运用比兴的特点。

（五）

诗、词、曲虽然同属于广义的诗歌，但在文体风格上还是存在明显差异的。宋代以后，诗、词基本上成了案头文学，而曲却主要是通过演唱来传播的。或者说，曲是唱给“村夫俗子”和文人雅士一道听的，是一种主要诉诸听觉而不是诉诸视觉的、拥有更多欣赏者的通俗文学。由这种基本差别所决定，就形成了曲区别于诗、词的特殊风格，主要是：

第一，快人情。诗词一般来说讲究含蓄蕴藉，让读者在反复吟咏中自己去领略，去体会。曲则不然。曲是在勾栏瓦肆或其他公共场合表演的，一唱即过，不能把意思弄得太含蓄，而必须把它表达得直捷、痛快、透辟，使听众听过一遍就能获得鲜明难忘的印象。同时曲比之诗、词，在格律上也较为自由，可以使用多种曲调，可以增加很多衬字，刻画物态人情，可以尽情描摹，淋漓尽致。所以王骥德《曲律》说，古代的四、五、七言诗已经不能歌唱，“宋词句有长短，声有次第矣，亦尚限边幅，未畅人情。至金元之南北曲，而极之长套，敛之小令，能令听者色飞，触者肠靡，洋洋缅缅，声蔑以加矣”！王骥德又认为，诗限于律与绝，词限于调，即使感情没有表达充分，也不能随便增加一字一句。“若曲，则调可累用，字可衬增。诗与词，不得以谐语方言入，而曲则惟吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入，无之而无不可也。故吾谓：快人情者，要毋过于曲也”。总之，他认为曲这种形式，表达人的思想感情最自由，最酣畅，感人的力量也最直接，最深至。对于曲的“快人情”的具体效果，明臧晋叔说是“能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞”（《元曲选序》）。这是对曲的艺术感染力量的一种形象描绘。清黄周星也说：“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌、欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割；生趣勃勃，生气凛凛之谓也。”（《制曲枝语》）

第二，贵浅显。为了使“村夫俗子”都能欣赏，浅显就成了对曲词的一项基本要求。在诗当中，只有少数人（如白居易）的诗比较浅显。王骥德《曲律》认为曲应当普遍符合浅显的要求，“作剧戏，亦须令老妪解得，方入众耳，此即本色之说也”。因为曲词是否浅显，是关系到戏曲剧本能否演出、能否流传、“行与不行”的重要问题。曲词浅显，“可令不识字人口授而得”，艺人易于掌握，观众易于接受，就会“争相演习”；反之，深奥难懂，“不惟不晓，亦不易入口”，就没有舞台生命力，徒然成为“案头之积”。所以，王骥德说：“世有不可

解之诗，而不可令有不可解之曲。”王骥德的这一意见是有针对性的。因为在明代，把曲写得晦涩难懂的风气，曾经盛行一时。明徐复祚《曲论》也曾批评邵璨的《香囊记》“丽语藻句，刺眼夺魄。然愈藻丽，愈远本色”；批评郑若庸《玉玦记》“好填塞故事，未免开饤饾之门，辟堆垛之境，不复知词中本色为何物”。明凌濛初《谭曲杂札》则从演出的角度强调曲词必须浅显明白，一意直下，连贯成文。他说，那些“逐句补缀”的曲词，“若使歌者于长段之中，偶忘一句，竟不知从何处作想以续”，这样的曲词怎么能演唱呢？凌濛初还认为曲中不是不能用事，但用的应当是在民间流传的、为人民所熟悉的故事。如果堆垛故实，就会“变为诗学大成、群书集锦，可厌矣”。产生以上种种情况，当然是作家脱离了欣赏者的要求；但对文体风格缺乏认识，也是原因之一。对于曲词应当浅显这一点，以清李渔《闲情偶寄》阐述得最为明确：“曲文之词采，与诗文之词采非但不同，且要判然相反。何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而有令人费解，或初阅不见其佳，深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词。”李渔特别赞扬元曲作家能够“深而出之以浅”，并以元曲作为曲词的典范，这对戏曲曲词的通俗化是有积极意义的。

第三，重机趣（意趣）。曲要唱给人家听，演给人家看，这就必须能引起听众、观众的兴趣。《曲律》说作曲要“寻常说话，略带讪语，然中间意趣无穷”。《闲情偶寄》说得更为明确：“‘机趣’二字，填词家必不可少。机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人、土马，有生形而无生气。”什么是“机”？就是生机，就是艺术作品的内在联系，就是说艺术作品应该是一个有血有肉、经络贯通的有机艺术整体，使听众、观众听了或看了前面，就对人物的命运、情节的发展引起强烈的兴趣，非听下去、看下去不可。这就是“填词之中，勿使有断续痕”。“所谓无断续痕者，非止一出接一出，一人顶一人，务使承上接下，血脉相连，即于情事截然绝不相关之处，亦有连环细笋，伏于其中，看到后来方知其妙，如藕于未切之时，先长暗丝以待，丝于络成之后，才知作茧之精，此言机之不可少也”。什么是“趣”？就是要有风趣，要有艺术吸引力，寓教于乐，使听众、观众精神上感到怡悦，在美感享受中得到潜移默化的教育和熏陶。这就是不要板着面孔说话，“勿使有道学气”。“所谓无道学气者，非但风流跌宕之曲、花前月下之情当以板腐为戒，即谈忠孝节义与说悲苦哀怨之情，亦当抑圣为狂，寓哭于笑……照此法填词，则离、合、悲、欢，嘻、笑、怒、骂，无一语、一字不带机趣而行矣”。总之，有“机趣”，就是说曲应当是一个特别讲究艺术吸引力的、特别讲究结构上有机联系的艺术整体。

第四，贵尖新。尖新，或曰纤巧，在诗、词当中是忌讳的，因为这会破坏诗、词曲雅、庄重的风格。但在曲当中，尖新、纤巧不但不足为病，而且是提倡的。因为曲是诉诸听觉的通俗文学，风格尖新，有助于吸引听众的注意力，耸观耸听，增强艺术效果。所以《曲律》

说："入曲三昧，在'巧'之一字。"《闲情偶寄》说："'纤巧'二字，行文之大忌也，处处皆然，而独不戒于传奇一种。传奇之为道也，愈纤愈密，愈巧愈精。词人忌在'老实'，'老实'二字，即'纤巧'之仇家、敌国也。"又说："尖新'即是'纤巧'……同一话也，以'尖新'出之，则令人眉扬目展，有如闻所未闻；以'老实'出之，则令人意懒心灰，有如听所不必听。白有'尖新'之文，文有'尖新'之句，句有'尖新'之字，则列之案头，不观则已，观则欲罢不能；奏之场上，不听则已，听则求归不得。"如前所述，"在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝"是诗里常见的比喻。可是在曲里，它却得到了"拚死在连理树儿边，愿生在鸳鸯蛋儿里"（张鸣善［越调·金蕉叶］"怨别"）这样"尖新"的表达方式，这样的曲唱出来，就会使听众感觉到很新鲜了。

以上四点概括起来，就是曲区别于诗词的不同特色，或曰曲的"本色"。《曲律》说："曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。……夫曲以模写物情，体贴人理，所取委曲宛转，以代说词，一涉藻绘，便蔽本来。"清姚燮《今乐考证》引汤大奎云："昔人论制曲须是巨才，与诗词另是一副笔墨，既宜传演，又耐吟讽，摹神绘影，中人性情，斯为能事。"这是对曲区别于诗、词的独特文体风格的简要概括。

当然，在强调曲的"本色"的时候，也必须辩证地看问题。如曲总体上讲是"取直而不取曲，取俚而不取文，取显而不取隐"（徐大椿《乐府传声》，下同），但"直"不是率直无味，"俚"并非粗俗鄙陋，"显"也不等同于浅薄平庸，而是"直必有至味，俚必有实情，显必有深义"。这一方面是要考虑接受者的欣赏水平，"随听者之智愚高下，而各与其所知，斯为至境"。又必须考虑到作品的题材，"观其所演何事，如演朝廷文墨之辈，则词语不妨稍近藻绘，乃不失口气；若演街巷村野之事，则铺述竟作方言可也"。把这几方面结合起来，就是"因人而施，口吻极似，正所谓本色之至也"。

对于诗、词、曲风格的差异，前辈学者有不少很好的概括，如任二北先生在谈到词、曲差别时说："总之，词静而曲动，词敛而曲放，词纵而曲横，词深而曲广，词内旋而曲外旋，词阴柔而曲阳刚，词以婉约为主，别体则为豪放，曲以豪放为主，别体则为婉约，词尚意内言外，曲竟为言外而意亦外。"（《散曲概论》）这些论述，对于我们认识曲的特殊风格，提高理解和鉴赏水平，是极有帮助的。

作者单位：华东师范大学中文系

《张协状元》用韵考

武晔卿

宋元以来的戏曲文献因其极强的口语性而收到汉语史研究者——尤其是音韵学研究者——的关注，许多学者致力于戏曲曲唱所用韵语的研究，借以考察近代汉语语音的发展。梳理已有研究可以发现，在从音韵学角度对戏曲文献的研究利用方面，北曲研究最为抢眼，成果也最多，尤以《中原音韵》的研究为近代汉语语音研究的重头戏。而以宋元南戏、明清传奇为代表的南曲文献，在音韵学界尚未引起广泛的关注。南曲作品无论数量还是价值，较之北曲不遑多让，倘若得不到深入研讨，殊为可惜。同时，南曲用韵的问题向来为顾曲家诟病，如王骥德《曲律》就称南曲“类多旁入他韵……混无分别，不啻乱麻，令曲之道尽亡，而识者每为掩口”[①]，又称“南戏更韵，已非古法，至每韵复出入数韵，而恬不知怪，抑何窘也”[②]。足见曲学界也认为南曲曲韵不如北曲清晰可辨，倘能从音韵学角度对南曲用韵进行细致梳理，或能于曲韵一道补苴一二。本文拟先就现存最早的南戏作品《张协状元》一剧（以下简称“张剧”），对其用韵做些梳理考证，以期为南曲曲韵的系统研究提供材料。

一、韵位与韵段划分

学界对“张剧”韵部研究成果不多，笔者目力所及，仅见袁泽仁《从〈张协状元〉的用韵看宋代南戏的语音特点》一文（下称“袁文”）和宁波大学范俊敏2011年的硕士学位论文《〈张协状元〉韵部研究》（下称“范文”）两篇文章，对这部南戏的用韵做了考证。袁文并未

① ［明］王骥德《曲律·论韵》，《历代曲话汇编·明代编》（第二集），俞为民、孙蓉蓉编，黄山书社2009年版，第68～69页。

② ［明］王骥德《曲律·论韵》，《历代曲话汇编·明代编》（第二集），俞为民、孙蓉蓉编，黄山书社2009年版，第69页。

进行韵部划分，仅仅依据《广韵》对“张剧”通押的现象进行归纳。范文则分“张剧”韵部为18部，其中阴声韵7部、阳声韵7部、入声韵4部。细绎“张剧”诸曲，我们认为范氏的韵部考订颇多可商之处。尤其是在韵脚字判定标准及韵段划分的标准方面未加申说与界定，因而大大影响韵字的归纳和韵段的分析。故本文在考证之前，先将判定韵脚字的韵位规则和划分韵段的标准，做一说明。

首先，南戏因其年代较早，且格律不严，用韵具有随意性，不能以后代南曲格律谱圭臬之。假如以曲谱规定的韵位来考核“张剧”韵字，势必将许多非韵之字纳入系联，大大影响韵部的划分与合韵的判断。但早期南戏虽肇自宋人俚曲，其韵位规律并非无所依傍。俞为民教授有专文专著均对南戏韵位基本格律有论述，提出了主韵位、次韵位之说。笔者在此基础上对“张剧”全剧的曲文进行穷尽考察，对“张剧”韵位规律做了梳理总结，以为韵字判定的基本准则。具体论述可以参考俞为民先生《曲韵韵位研究》及本人《南戏〈张协状元〉曲韵韵位研究》，此处不赘。

其次，对于韵段的划分，我们认为“首调”与“前腔换头”当作同一韵段看待。根据我们对南曲格律谱《南曲九宫正始》（以下简称“《正始》”）的研究，首调与换头当属于同一个押韵段落，一般不换韵。“换头”之格并非曲体首创，而肇自宋词。南戏曲调的换头，实因宋词词体而来。《正始》探讨曲牌体式时，共17次提到某某曲调字句格律与诗余全同，“但无换头”，比如仙吕宫引子［桂枝香］：

> ［桂枝香］鱼模韵。羽调移归。与诗余同，但无换头，《雷世际》元传奇
>
> 停杯注目韵,入，正秋高夜凝不，寒气肃肃叶,入。虹散云收雾敛不，远山鸣瀑叶,入。玉律酉中回南吕不，见征鸿数点相逐叶,入。好风时送应叶，轻舟浪稳不，片帆高矗叶,入。

据《词律》，词调［桂枝香］上阕与此格式完全一致，可见南曲一支曲调，只当词调之一阕，换头乃其后半。曲谱对于有换头的曲调，备列换头；而对于作为词调有换头、作为曲调则无者，每每明言“但无换头”。由此可知，“前腔换头”对于曲体来说，就如同词体之“换头下阕”。

考察词体衍化历史可知，词体之初期，多为单章令词，北宋以后慢词渐盛，慢词得以大量衍生的一大方式即是“换头叠章”。历来论家有关词调换头之说甚多，洛地先生《词体构成·换头与易尾》说之最详，可以参见，文繁不录。简言之，所谓换头，即词之下阕过片[①]处改换字句，使之与上阕不同。为什么称为“换头”呢？洛地先生解释道：“换头，不换脚也。

① 词体换头、过片等详细阐释，可参见洛地《词体构成·换头与易尾》，中华书局2009年版，166～188页。

脚者，韵也!”[1]

由此可见，前腔换头与首调，当属同韵段，正如词之前阕与换头之后阕间，一般亦同韵段。除非有前后换韵之词调，两阕方各自为韵段，换韵究非正例，词调仍以不换韵者为多。

另外，从南曲谱来看，古代曲家也是将前腔换头与首调看作同一韵段的。《正始》“韵”、“叶”二字，实有标界韵段之意，且看《正始》一段文字：

> ［大影戏］奴家花容娇媚韵，风尘里有声誉借。品竹更兼弹丝借，曲遏云共鼓板皆会叶。迎新踢旧未遇时借，何日从良不，嫁个夫婿叶？『合』姻缘相际叶，永谐比翼叶，尽今世效连理叶。
>
> ［前腔换头］听启叶，一言说与叶，姻缘事果非容易叶。待时遇个知音的叶.入，同心绾对天说誓叶。随缘随分且庆时借，怕莺老花残不，迅速如飞叶。『合前』
>
> ——《正始·中吕宫·过曲》引《吴舜英》

首调“媚”字旁标“韵”，意即自此字开始押韵，之后数句均“叶”此“韵”[2]，所以可称“媚”字为“起韵”。而换头第一句末，明明白白亦标为“叶”，意即“叶”首调“起韵”之字声。曲谱绝非将换头与首调视为两韵段，否则必然重新标“韵”。如：

> ［小引］庙官来韵，庙官来叶，打点香炉蜡烛台叶。但办志诚心韵，何愁神不灵叶？但办志诚意韵，何愁神不至叶？何愁神不至叶？
>
> ——《正始·不知宫调·过曲》引《刘智远》

本曲仅一调，并无换头；而连注三“韵”字，三字各起三韵，韵叶分明，毫厘不爽。可见《正始》“韵”字之标注，并非以曲调为限，而是因韵段而设。遍查《正始》，无不类此。故知“换头”与首调在古代曲谱中，是被视为同一韵段的。《正始》中另一段注说，尤能证明此言不谬：

> 换头第三格(鱼模韵,前二句与上换头同,后三句与上始调同)《孟姜女》(元传奇)
>
> 恨此身如萍梗失，为倦旅牢落势不得已借。郊原满眼不，萧条冷景不，嗟叹寒至借。
>
> “叹”字可用平声。据此始调乃鱼模韵,何其换头一无所叶?
>
> ——《正始·仙吕宫·小蓬莱》

---

① 见《词体构成》，中华书局2009年版，171页。

② “借”字是借韵相叶之意。

引文字体小一号者，乃《正始》对此格所作注释，着重号系本文所加。［小蓬莱］乃仙吕宫引子，《正始》先列两格，第一格仅有首调而无换头，第二格有换头。换头亦有两格，于是又列“换头第三格”，以区别于第二格之换头，但未列此换头第三格之首调。《孟姜女》戏文不传，《正始》著者必然曾亲见此戏，否则无以言“据此始调”云云；盖因第三格首调与第一格或第二格相同，所异者仅换头不同，故不烦更举，只列第三格换头。然而此首调竟因此佚去。钱南扬先生之大作《宋元戏文辑佚》，曾遍检诸家曲谱、曲选，“上穷碧落下黄泉”，在南戏辑佚方面可谓空前绝后，亦不曾辑得此调。此调既失，惟有凭《正始》之言观其片羽。《正始》称“始调乃鱼模韵[1]”，则此［小蓬莱］首调韵脚字必为鱼模，而“换头”韵脚字则为“已、至”二字，分别为《中原音韵》齐微、支思韵字，并无一个鱼模韵字。于是《正始》编者盛叹其怪：“何其换头一无所叶?”倘若换头、首调不是“同韵段”，《正始》反以首调之韵部质疑换头，岂非咄咄怪事? 足见曲家心中首调与换头必当同韵段，才致有此论。

除《正始》中之证据以外，从南戏诸剧本体制而观，亦可见首调、换头当为一体。早期戏文如《永乐大典戏文三种》、陆钞本《琵琶记》、姑苏叶氏刻本《王状元荆钗记》等，诸曲“换头”与首调连书而下，绝无间隔。而一般“前腔（同前）”虽亦有省略标记的情况存在，但大部分前标［前腔］、［同前］、“○”或另起一行。而在明人改本戏文中，［前腔换头］标记才逐渐增多，但也不是特别普遍，《东窗事犯》、《赵氏孤儿记》等面貌较古之剧本仍有许多换头未着标记。从这种剧本书写体制来看，“首调”与“换头”之间应属同一韵段，也是事出有因。

考之“张剧”也符合上述规律，“前腔”常常与首调换韵为之，而“换头”则绝无换韵，当与首调属于同韵段。因此我们认为，对于“张剧”的韵段处理，当以首调、换头为一个韵段，如果割裂开来，反而会淹没某些重要的独韵、合韵材料。

二、《张协状元》曲文韵部考

我们根据上述韵文、韵段原则对“张剧”全文曲调进行统计，共得韵段310个，韵脚字可分支微、鱼模、萧豪、尤侯、歌麻、皆来、江阳、东钟、寒纤、庚侵、屋烛、薛屑等12部。分别考述如次：

1. 阴声六部

支微、鱼模、萧豪、尤侯、歌麻和皆来6部属于阴声韵。

---

① “鱼模韵”乃《中原音韵》韵目，《正始》体例，一依《中原》检韵，详见武晔卿《南曲九宫正始曲韵标注七凡》，《华章》2011年第23期。

其中萧豪、尤侯、皆来三部基本相当于《中原音韵》“萧豪、尤侯、皆来”三部，封闭性很强。萧豪18个韵段、尤侯9个韵段、皆来7个韵段均系独用，不与其他韵部相犯，独立性极其明显；唯“张剧”此三部绝无入声字杂入，是与《中原音韵》迥异之处。另外，尤侯部“候”字曾叶入萧豪部韵段一次，这1个合用韵段与各自独用的韵段相比微乎其微，当系两部临时合韵。皆来部与支微部部分字有合韵现象（共计6个韵段），5个是中古灰咍韵的“回退”等字押入皆来部韵段，1个是皆来部“外”字押入支微部韵段。萧豪尤侯的临时合用、个别中古灰咍韵字仍读皆来，在南戏中属于正常现象，《南曲九宫正始》所收曲文就有少量类似通押。

歌麻部相对比较复杂，此韵部共有15个韵段，大致相当于《中原音韵》“歌戈、家麻、车遮”三部的合并，但全系舒声韵，无入声字派入。《中原音韵》“家麻、车遮”二部系中古假摄二三等语音分化的结果，“张剧”假摄三等字“也、夜”等字作为韵脚出现（共4韵段），均无独用例，全部是和假摄二等字押韵，可证假摄字未分化，亦即“车遮”部犹未独立。而这部分尚未一分为二的中古假摄字独用的例子也仅仅2个韵段，9个韵段都是与中古果摄字（即《中原音韵》“歌戈”部的舒声韵部分）一起押韵；果摄字独用只有4个韵段，果假二摄各自独用的例子大大少于两摄合用的数量，因此我们断定，《中原音韵》“歌戈”、“家麻”、“车遮”三部合并为歌麻部。根据周祖谟先生的研究，唐代、北宋时果假二摄在押韵中就有通用不分的现象[①]。戏文系宋代产物，“张剧”或许上承唐末北宋之用韵风尚而歌麻不分。但是，周先生又称，歌麻在北宋后期即渐渐分用，据鲁国尧先生对宋词韵的研究，词韵十八部“歌戈、家车”二部厘然[②]。戏文作为南宋以来的韵文作品，在南宋时代，歌戈家车早已一分为二，“张剧”歌麻部系北宋音之孑遗，还是另有其他方音的依据，因本文材料及篇幅的局限，尚不能断定，姑俟来者。

鱼模部大致相当于《中原音韵》之“鱼模”部舒声部分，共有20韵段，独用15韵段，独用比例不低，可见此部封闭性还是比较强的，绝大部分时候都是独用。另外，鱼模部也没有入声字，只有2个韵段有“漉、蹙”两个入声字押入，而屋烛部入声独用5次，绝无一舒声字阑入，可见“漉、蹙”两个字当系偶然通押。还有3个韵段有支微部字押入。

支微部是“张剧”使用最多的韵部，共113个韵段，基本相当于《中原音韵》“支思、齐微”两部之合。我们之所以判定“支思、齐微”合并为支微部，是因为全部113韵段中，“齐微”独用仅38个韵段，而“支思”更是无独用韵段[③]；有32个韵段是“齐微”独自与鱼模合

① 参见周祖谟《宋代汴洛语音考》，收于《问学集》（下册），中华书局1966年版，604～605页。

② 参见鲁国尧《论宋词韵及其与金元词韵的比较》，收于《鲁国尧语言学论文集》，江苏教育出版社2003年版，第385～425页。

③ 仅有1例“支思”与鱼模合用的韵段，不杂“齐微”韵字。

用的韵段[①]，其余42个韵段都是“齐微、支思”合用或二部合用并与鱼模通押的情况。“支思”部既无独用，又大量与“齐微”合并，再加上宋代词韵十八部中“支思、齐微”就统一为“支微”一部[②]；因此按照语音发展的历史脉络，和“张剧”用韵实际，我们认为“支思、齐微”当合为支微部。另外，支微部中有个别鱼模部字押入的现象，共有46个韵段，再加上前文所述鱼模部中有个别支微部韵字押入的3例，共有49例合用。“支鱼通押”是宋代以来南方方音的常见现象[③]，南戏作为诞生、流传于南宋的戏曲品种，出现这一现象值得我们重视。但是宋代南方方音中的这类通押，有“支微入鱼”和“鱼入支微”等不同的具体情形，比较复杂；“张剧”支鱼通押是何种情况，其成因如何，拟另文专述，本文暂不讨论。

2. 阳声四部

江阳、东钟、寒纤、庚侵4部属于阳声韵。

江阳、东钟各有7个和5个韵段，皆为独用，此疆彼界，十分清晰，不烦多论。需要指出的是，有些中古梗摄字，如“荣、肱”等，后来逐渐发生音变而转入通摄，现代汉语普通话多读为ong韵母；《中原音韵》记录了这一演变过程，这类字是兼收于《中原音韵》“东钟”、“庚青”两部的。然而在“张剧”中，东钟部没有一个中古梗摄字叶入，而“荣、肱”二字也仅仅出现于庚侵部韵段中，可见“张剧”所依据的语音系统，梗摄字尚未发生向通摄的转移。

寒纤部共有57个韵段，相当于《中原音韵》“寒山、桓欢、先天、廉纤、监咸”五部之合，五部合用混押共计22例，基本上达到韵段总数的一半。这五部，“廉纤”无独用，“监咸”虽有独用1例，但是韵脚字是四个“擔”字押韵，仅有一字，不能证明“监咸”可以独立，故本文认为“监咸、廉纤”二部当并入寒纤部。至于“寒山、桓欢、先天”三部，虽然《中原音韵》一分为三，但在宋代词韵中它们是作为同一个韵部使用的，鲁国尧先生名之为“寒先部”。核之“张剧”，“寒山”独用3例、“桓欢”独用1例，独用频率很低，字数亦少，可见二部独立性很差；只有“先天”独用较多，有30例，究其原因，当是“先天”部所隶字多，便于取用，故而独用韵段稍多。

庚侵部共有44个韵段，相当于《中原音韵》“庚青、真文、侵寻”三部之合，三部混押24例。而“侵寻”无独用韵段，“庚青”有9例独用、“真文”有11例独用，独用用例之和，尚不及合用数量之多，此三部合为庚侵一部当属铁案。

须指出的是，在阳声韵韵段中，有庚侵部“揾”字叶入寒纤部一次（第四十三出［过绿襕踢］），且此字系全曲结字，断无不入韵之理，全剧寒、庚合韵仅此一见。

---

① 其中包含1例“齐微”与鱼模、皆来合用的韵段。

② 参见鲁国尧《论宋词韵及其与金元词韵的比较》，收于《鲁国尧语言学论文集》，江苏教育出版社2003年版，第385～425页。

③ 参见刘晓南《〈诗集传〉支思部独立献疑》，收于《汉语历史方言研究》，上海人民出版社2008年版，232页。

3. 入声二部

屋烛、薛屑 2 部是入声韵。宋代词韵十八部中共有铎觉、德质、屋烛、月帖四个入声韵部①，“张剧”中未见“铎觉”部字做韵脚，故存而不论。“德质”部字没有一例独用的韵段，而大量与支微部通押，共有 21 例；其合韵用例比其他入声独用的韵段总数还要多（全剧所有入声独用的韵段有 9 个）。所以我们认为从“张剧”用韵实际来看，“德质部”已经与支微部合并。

屋烛部有 5 个韵段，完全独用，不杂舒声韵字。而鱼模部的韵段中，有 2 个韵段主韵位有屋烛部“漉、蹙”二字叶入，字数、次数都很少，可以视为偶然的舒促通押。此部都是来自中古通摄的入声字。

与之相比，薛屑部的独立性似乎更为明显，有 4 个独用的韵段，虽然用例不多，却十分封闭，没有任何与舒声韵杂用的用例。所有韵字都是来自中古山摄的薛、月、屑等三个入声韵，故我们称之为“薛屑部”。

以上就是我们梳理《张协状元》全剧曲文之后，对韵脚、韵段判定原则及韵部划分所做的考证。限于篇幅，本文仅就“张剧”所有曲韵的整体面貌进行勾勒描绘，其中许多较为复杂的押韵现象，如“支鱼通押”、“灰皆通押”等，须另拟专文进行深入探讨。尽管只是“张剧”用韵的宏观面貌，从中也可以看出南戏这一宋末元初戏曲剧种的独特曲韵。比如，闭口韵消失不见、阳声韵尾大量归并、入声韵介乎词韵与《中原音韵》之间，从中未尝不可窥探近代汉语语音史中的某些信息，为我们进一步探索汉语通语史、汉语方音史提供线索。

参考文献：

[1] 九山书会. 永乐大典戏文三种·张协状元 [M]. 北京：古本戏曲丛刊编辑委员会影印，1954.

[2] [元] 周德清. 中原音韵 [M]. 台北：学海出版社，1996.

[3] [明] 万树. 词律 [M]. 北京：中华书局，1957.

[4] 历代曲话汇编·明代编·王骥德曲律 [M]. 合肥：黄山书社，2009.

[5] [清] 徐于室，钮少雅. 南曲九宫正始 [M]. 王桂秋主编. 善本戏曲丛刊第三辑. 台北：学生书局，1984.

[6] 范俊敏.《张协状元》韵部研究 [D]. 宁波大学硕士学位论文，2011.

[7] 胡雪冈. 张协状元校释 [M]. 上海：上海社会科学院出版社，2006.

[8] 刘晓南. 汉语历史方言研究 [M]. 上海：上海人民出版社，2008.

[9] 鲁国尧. 鲁国尧语言学论文集 [M]. 南京：江苏教育出版社，2003.

① 说详鲁国尧《论宋词韵及其与金元词韵的比较》，收于《鲁国尧语言学论文集》，江苏教育出版社 2003 年版，第 385～425 页。

［10］洛地．词体构成［M］．北京：中华书局，2009.
［11］钱南扬．永乐大典戏文三种校注［M］．北京：中华书局，2009.
［12］武晔卿．南戏《张协状元》曲韵韵位研究［J］．中国韵文学刊，2010（3）.
［13］俞为民．曲韵韵位研究［J］．戏曲研究（第61辑）．北京：中国戏剧出版社，2003.
［14］袁泽仁．从《张协状元》的用韵看宋代南戏的语音特点［J］．温州师专学报，1985（4）.
［15］周祖谟．问学集［M］．北京：中华书局，1966.

作者单位：西安外国语大学中文学院

北曲演唱考论[①]

李连生

北曲包含杂剧和散曲，从金元北曲之盛行到明末北曲之衰落，其间的演化过程仍有很多问题待解决，本文仅就北曲唱法、伴奏乐器、遗音、与弋阳腔之关系等做初步探讨。

一、北曲唱法

燕南芝庵《唱论》云："成文章曰乐府；有尾声名套数，时行小令唤叶儿。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意。"周德清《中原音韵》云："有文章者曰乐府，无文饰者谓之俚歌，不可与乐府共论也。"俞为民先生据此认为：元代北曲有乐府北曲和俚歌北曲之分。燕南芝庵之"套数"指俚歌北曲，即北曲杂剧之套数，亦包含唱尖新倩意的"街市小令"即民歌小曲；乐府北曲则指清唱曲（包含散曲和有文饰、合格律的剧曲）。[②] 此种分法诚为卓见，可补充者，除无文饰、不合律外，尚有地位之差异，如朱权《太和正音谱》引赵孟頫言曰："娼夫之词，名曰'绿巾词'。其词虽有切者，亦不可以乐府称也。"娼夫即俳优歌工，其下所引皆所作之杂剧，朱权将其作品统排斥于乐府之外，显然有高自位置的鄙薄之见。

二者唱法不同。乐府北曲按照洛地先生的研究，是"曲唱"——即依字行腔的唱法。曲唱的产生和发展主要在北曲的清唱，是因文人介入使得北曲律化的结果。《唱论》、《中原音韵》、《太和正音谱》等皆为清唱北曲而作。曲唱的最终完成是在"南曲"曲唱上，即魏良辅

① 本文系广州市哲学社会科学发展"十一五"规划课题（项目编号：06－YZ8－29）阶段性成果。

② 俞为民《曲体研究》，北京：中华书局2005年版，第89～92页。

改革昆山腔以后的水磨调——昆腔。[①] 朱有燉杂剧《牡丹品》[金盏儿] 曲云："你讲那务头儿扑得多标致，依腔贴调更识高低。停声呵能待拍，放褃呵会收拾。"这里"依腔贴调"、"停声待拍"来自张炎《词源》。《词源·音谱》云："惟慢曲、引、近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也。"又云："停声待拍慢不断"、"停声待拍，取气轻巧"、"一均有一均之拍，若停声待拍，方合乐曲之节。"故《唱论》说乐府北曲的唱法是："字真、句笃、依腔、贴调"，即依字行腔的唱法，显受宋词之影响，元《青楼集》中提到的小唱亦即《词源》之所云。沈增植《菌阁琐谈》(《词话丛编》本）云："顾仲瑛《制曲十六观》，全抄玉田《词源》下卷，略加点窜，以供曲家之用。于此见元人于词曲之界，尚未显分。盖曲固慢词之显分者也。"

其实宋人亦是"词曲之界，尚未显分"，北宋沈括《梦溪笔谈》卷五云："古之善歌者有语，谓当使声中无字，字中有声。凡曲止是一声，清浊高下如萦缕耳，字则有喉、唇、齿、舌等音不同。"南宋陈元靓《事林广记·遏云要诀》谈到唱赚的歌法，有："腔必真，字必正。腔有墩、亢、掣、拽之殊，字有唇、喉、齿、舌之异，抑分轻清、重浊之声，必别合口、半合口之字。"这些不难在《唱论》、《中原音韵》和《太和正音谱》中见到，故乐府北曲之唱法其实袭自整个宋代歌曲之唱法，不仅仅是宋词而已。

俚歌北曲可称之为"剧唱"，即定腔传辞的唱法，与"曲唱"不同。据明沈宠绥《度曲须知·弦律存亡》云："凡种种牌名，皆从未有曲文之先，预定工尺之谱，夫其以工尺谱词曲，即如琴之钩剔度诗歌，又如唱家箫谱，所为 [浪淘沙]、[沽美酒] 之类，则皆有音无文，立为谱式者也。""曲文虽改，而曲音不变。"说明北曲是以曲词配合音乐定谱来唱。另外，从现存北曲曲谱来看，以固定腔型（同样旋律）来唱平仄不同的文句的现象是比较多的，牌名相同而旋律相同者也很多，尤其是北曲套曲的首曲、次曲文辞和音乐结构、曲调都比较稳定，皆可推测金元北曲是以定腔传辞为主。

进一步分析，这种"定腔"，并非民歌小调般的专曲专腔，也不大可能是沈宠绥想象的古弦索"曲音不变"的"谱式"（详后），因为"北曲的根柢是辞式漫漶的套数。其漫漶的辞式反映了其唱无定格。但是，其中每个曲牌都是有定腔的。曲与唱同行，每个曲牌在其仍处于'曲子'状态时，必有其特定的定腔'以乐传辞'。北曲的每个曲牌传唱辞式漫漶无定的文辞，它的定腔，就不（能）是全曲性的定腔，而只（能）是在某些地方即某个别字位上有其定腔乐汇。这些定腔乐汇是必要的，否则便不成其为该曲牌了。"[②] 因为"北曲以有限的少数定腔乐汇配唱众多的曲牌"，故北曲的定腔乐汇的使用往往无定。如 sol fa mi 和其转位翻调的 do si la 几乎每个曲牌屡屡用到，而且所在字位亦无定准，故"'北曲'唱中的定腔乐汇，往往不是

---

① 洛地《词乐曲唱》，北京：人民音乐出版社 1995 年版，第 24～26 页。

② 洛地《词乐曲唱》，北京：人民音乐出版社 1995 年版，第 284 页。

哪个曲牌的特定的旋律片断，而成为整个‘北曲’的唱的风格特点。”[①] 尤其是北曲几大套数的首曲，曲牌个性最为鲜明，辞式变化亦不大，从而构成每套之整体风格。

二、北曲遗音

昆曲谱中的北曲大多已经昆腔化，故金元北曲原生态是什么样子，是否有流传，迄无定论，综合学者们的研究，我们认为其遗音在今天还是能够找到部分线索的。

首先可确知者，有明一代一直有金元北曲的遗音传唱。明中叶北曲演出始衰落不振，但未亡灭，至明末仍有传唱。[②] 此类例证甚多，如明《目连救母劝善戏文・五殿寻母》［节节高］曲牌名下注明："北腔"。［节节高］有北曲和南曲两种唱法，北曲属黄钟宫，南曲属南吕宫过曲。又明传奇《易鞋记》第六出［端正好］，于曲牌下亦注明为"北腔"，［端正好］属北曲正宫和仙吕宫楔子，从无南曲之说，此处特为标出，当是怕人唱为南曲，此固是明代北曲已然式微之征，亦表明其唱腔仍存。徐扶明《昆剧中北杂剧剧目初探》云："万历三十年左右，冯梦桢家优一再演出《北西厢》。……天启时，皇帝‘自装宋太祖，同高永寿辈（太监）演《雪夜访赵普》之戏’。"[③] 只不过，隆、万间昆腔盛行，此间的杂剧演出受昆曲影响较大。

然而，昆曲中的北曲是否存金元北曲之遗音呢？杨荫浏《中国古代音乐史稿》认为现存元杂剧："仍然保存着元杂剧音乐的本色，并不像有些人所想那样，为受到多少后来昆曲化的影响。"[④] 任中敏《词曲通义》云："直至正德间，金元杂剧与南戏之唱法犹传。嘉隆之际，魏良辅创成昆腔，风靡一世，元人之南北曲唱法，都为掩盖，而遂寂然遏灭，及今虽求如宋词之姜谱张说者，以供考证，并不可得矣。惟昆腔亦非赤手空拳所能造成者，其中必有若干部分因袭于元乐。"[⑤] 即如俞为民先生认为，乐府北曲之唱法从词唱来，又被魏良辅以之改造了昆山腔的唱法；而俚歌北曲也进入南戏，与南戏声腔融合："从北曲曲体这一沿革与流变过程来看，作为音乐文体的诗词曲的发展，其连续性与传承性是十分明显的。因此，从这一点上来说，前人所谓的北曲的演唱方式至明代失传的说法是不正确的。"[⑥]

王守泰认为"金元北曲的唱法虽已失传"，但"在昆曲的北曲中应当还保留着很多的成分。昆曲北曲与金元北曲之间的差别应当比经过魏良辅所创作的昆腔（南曲）与南词之间的

---

① 洛地《词乐曲唱》，北京：人民音乐出版社 1995 年版，第 197 页。

② 如徐文长《南词叙录》、潘之恒《鸾啸小品》、顾起元《客座赘语》、张岱《陶庵梦忆》、张牧《笠泽随笔》等均有记载。

③ 载《艺术百家》1995 年第 4 期。

④ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，第 585 页。

⑤ 任中敏《词曲通义・音谱》，商务印书馆民国二十二年年版，第 21 页。

⑥ 俞为民《曲体研究》，北京：中华书局 2005 年版，第 141 页。

差别还要小。其理由是魏良辅因创造昆腔而出了名，但并没有一个人因为把金元北曲改为昆曲唱法而成名，这也就是说金元北曲到昆曲北曲不是突变。……金元北曲发展到昆曲北曲主要是口法上的改革以及细巧行腔上的发展。"①

有学者从《九宫大成》曲谱中探讨元曲之遗音。孙玄龄《元散曲的音乐》一书通过对《九宫大成》和《北词广正谱》所载元散曲乐谱点板情况的对比，认为二者点板有很多共同点和相似的地方："点板的情况既然是这样，在乐曲的结构上也就不会有大的变化，旋律上也不会有过多的改动，在乐曲结构和旋律这两方面，都可能有比较相对的稳定性存在。因此，可以确定《九宫大成》的乐谱、在一定程度上能够代表着明末清初《北词广正谱》成书时期北曲实际演唱的情况。""因此，《九宫大成》中的北曲乐谱，就可以推测为包括有明代中期以后北曲音乐内容的一部分。"②

刘崇德先生考证："《九宫大成曲谱》中所录元杂剧乐谱多能存元明古曲旧貌。比如谱中录及《元曲选》中六十余曲，编者也称其曲文用《元曲选》本校正，但细查谱中文字，仍多与《元曲选》不同。这是由于《九宫大成曲谱》的编者从保存迁就乐谱出发，不宜对曲文作大的变动。"又指出，《九宫大成》所收元杂剧有十八折为当时昆班所传唱，亦见于《纳书楹曲谱》，两谱相较，"《九宫大成曲谱》中的这些乐谱不仅未有擞腔、颤腔这些北曲昆唱的口法标记，并且在谱字上不是依照时尚唱法，而是保留了旧谱的原貌。"③ 从对《九宫大成曲谱》中元杂剧乐谱及其文字的语音分析，"其基本上不同于昆腔的中州韵、苏州音，而是大体上体现了北方音韵，其声调可能就是元明之际北京一带的语音。其入派三声的情况也与昆腔中北曲有所差别，但与《中原音韵》大致相符。就此来说，也是我们可以乐观的认定《九宫大成曲谱》中的元杂剧乐谱较多地保留了元明古曲原貌的一方面依据。"④

吴伟业《绥寇纪略》卷一二："兵未起时，中州诸王府中乐府造弦索，渐流江南，其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。又江南多唱［挂枝儿］，而大河以北所谓夸调者，其言尤鄙，大抵男女相愁离别之音，靡细难辨。"⑤ "中州诸王府中乐府造弦索"之说并不可信，关于这些弦索小曲，明人多有评论，以沈德符《万历野获编·时尚小令》所论最详："元人小令行于燕赵，后浸淫日盛。自宣、正至成、弘后，中原又行［琐南枝］、［傍妆台］、［山坡羊］之属。……又［山坡羊］者，李、何二公所喜，今南北词俱有此名，但北方惟盛爱［数落山坡羊］，其曲自宣（化）、大（同）、辽东三镇传来，今京师妓女，惯以此充弦索北调。"这些弦

① 王守泰《昆曲格律》，南京：江苏人民出版社 1982 年版，184 页。
② 孙玄龄《元散曲的音乐》，北京：中国戏剧出版社 1988 年版，第 35、38 页。
③ 刘崇德《元杂剧乐谱研究与辑译（上）》，石家庄市：河北教育出版社 2003 年版，第 15 页。
④ 刘崇德《元杂剧乐谱研究与辑译（上）》，石家庄市：河北教育出版社 2003 年版，第 67 页。
⑤ 吴伟业《绥寇纪略》（第 2 册），商务印书馆 1937 年版，第 278 页。

索小曲，固然难说就是元曲小令之遗，但“口口相传，灯灯递续”，无疑是接近元曲之风格的。如沈宠绥《曲运隆衰》所云：“予犹疑南土未谐北调，失之江以南，当留之河以北。”

今传弦索谱有刊于清顺治年间，沈道、程清编定的《校正北西厢弦索谱》二卷，和汤子彬、顾峻德编著的《琵琶调诸宫词》二卷，较之昆曲中的北曲谱更接近元北曲特征。又有《太古传宗》中收入的北弦索谱，刘崇德先生将其与《九宫大成》谱及《纳书楹曲谱》中昆腔化的北曲乐谱定调、结音进行比较，得出结论：“《太古传宗》所载弦索北曲比昆腔北曲要接近宋元曲律。”大体与宋曲一脉相承。因此，“《太古传宗》所传北曲乐谱宫调不仅使我们看到宋元明曲乐宫调递变脉络，也为我们弄清保留在昆腔中元杂剧北曲宫调演变的线索。”①

三、北曲之伴奏乐器

北曲杂剧的伴奏乐器究竟有没有弦乐，一直是有争议的问题。一般认为北曲的伴奏乐器以弦索为主，南曲以管乐为主，但现有资料表明实际上宋元时北曲杂剧和南曲戏文一样，均以鼓、板、笛为主要乐器。② 魏良辅《南词引正》中曾提到：“关汉卿云：以小冀州调按拍传弦，最妙。”然而，这是否为元杂剧的弦索伴奏依然令人困惑。至于现传元代墓室壁画或砖画所绘之伴奏，也很难说就是杂剧的演出场面，故元杂剧有无弦索伴奏，在目前证据不足的情况下，只能存疑。

可以肯定的是元散曲演出是必用弦索乐器的，如《太平乐府》中元无名氏《般涉调耍孩儿·拘刷行院》的“有玉箫不会品，有银筝不会□”、“［青歌儿］怎地弹，［白鹤子］怎地讴”。《青楼集》记演员陈婆惜“善弹唱……在弦索中，能弹唱鞑靼曲者，南北十人而已。”张玉莲“丝竹咸精”，金莺儿“拨弹合唱，鲜有其比”，于四姐“尤长琵琶，合唱为一时之冠”。书中其他擅长弹唱的演员还有不少记载，均未注明所唱是否为杂剧，其为散曲的可能性较大。

明人提及北曲清唱亦多用弦索乐器伴奏，如明徐充《暖姝由笔》云：“有白有唱者名杂剧，用弦索者名套数，扮演戏文，跳而不唱者名院本。”③“用弦索者”即为北曲清唱。据李开先《词谑·词乐》，弹唱家使用弦索乐器有琵琶、三弦和筝。王骥德《曲律》说明万历以来：“燕赵之歌童舞女咸弃其捍拨，尽效南声，而北词几废。”捍拨即琵琶的代称④，指北曲。钱谦

① 刘崇德《燕乐新说》，合肥：黄山书社 2003 年版，第 399、394 页。

② 详见张庚、郭汉城《中国戏曲通史》上册，北京：中国戏剧出版社 1980 年版，第 362 页。

③ 转引自王国维《宋元戏曲史》第十三章《元院本》。

④ 宋叶廷珪《海录碎事》云：“金捍拨在琵琶面上当弦，或以金涂为饰，所以捍护其拨也。”详见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社 1991 年版，330 页。

益《列朝诗集》丁集第十，载王伯稠《听沈二弹北曲》诗云："燕歌撩乱夜弦鸣，诉尽青楼恨别情。四十年前明月夜，梦回曾听断肠声。"显然也是清唱北曲。同书丙集第十四，史忠小传云："痴求两京绝手琵琶张禄授与南北曲，闲自度新词被之，醉后倚歌，丝肉交奋。同时陈大声、徐子仁皆叹羡以为弗如也。"丁集第七，钱注何良俊《听李节弹筝和文文水韵》诗云："教坊李节筝歌，何元朗品为第一。盛仲交有《元朗席上听弹筝》诗，诸公皆和之。金陵全盛时，东桥每宴集，必用教坊乐，以筝、琶佐觞。"这里可见北曲在文人宴席上还经常被演奏着。

另外还有用二弦伴奏的，明初朱有燉《元宫词百章》第八十九首云："二弦声里实清商，只许知音仔细详。[阿忽令]教诸伎唱，北来腔调莫相忘。"[①] 笺注者傅乐淑云："《辍耕录·杂剧曲名》条，双调中有[阿纳忽]、[倘仞歹]、[忽都白]等调，或即[阿忽令]欤?"按：《辍耕录》虽无[阿忽令]，但周德清《中原音韵》双调中已收[阿忽令]、[阿纳忽]曲，朱权《太和正音谱》同，李玉《北词广正谱·双调》[阿纳忽]曲下注云："'纳'一作'那'，即[阿忽令]。"《九宫大成》卷六十六双角只曲[阿忽令]曲下注云："此曲与[阿纳忽]相类，惟起二句及末句，各增三字，作上三下四七字句，小有不同。"故可知[阿忽令]为散曲小令，是用二弦一类的弦索乐器伴奏演唱的。

南曲最初亦用鼓板笛，后来弦索乐器的加入应是受到北曲的影响。徐渭《南词叙录》中提到朱元璋非常欣赏《琵琶记》，但"寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之，然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。"这是南曲用弦索最早的记录了。又云："今昆山以笛、管、笙、琵按节而唱南曲者。"昆山腔从创始到明代万历年间的兴盛，主要伴奏乐器除鼓板外，为"箫、管"这样的管乐器，所谓"合曲必用箫管"（余怀《寄畅园闻歌记》，载张潮《虞初新志》卷四），至水磨调兴，张野塘加入改造的弦子和杨六的提琴（详见叶梦珠《阅世编》），弦索乐器不可谓少，但在昆腔里均不作为主要乐器罢了。[②]

明代北曲多清唱，且多用弦索乐器，故有"北力在弦，南力在板"之说（王世贞《艺苑卮言》），其原因应是北曲在明代渐衰落，演出日少，代之以清唱，有雅化趋势之故。沈宠绥把弦索分为"古弦索"和"今弦索"，《度曲须知·弦律存亡》云："北必和入弦索，曲文少不协律，则与弦音相左，故词人凛凛遵其型范。然则当时北曲，固非弦弗度，而当时曲律实赖弦以存也。请得而详言之：古之被弦应索者，于今较异。今非有协应之宫商，与抑扬之定谱，惟是歌高则弹者亦以高和，曲低则指下亦以低承，真如箫管合南词，初无主张于其际，故晋

① 傅乐淑《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 99 页。

② 弦索在清代昆曲清唱中较为重视，如清李斗《扬州画舫录》卷十一云："清唱以笙、笛、鼓板、三弦为场面。"详见杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版，第 905 页。

叔以今泥古，遂訾为曲之别调耳。若乃古之弦索，则但以曲配弦，绝不以弦和曲。凡种种牌名，皆从未有曲文之先，预定工尺之谱，夫其以工尺谱词曲，即如琴之钩剔度诗歌，又如唱家箫谱，所为［浪淘沙］、［沽美酒］之类，则皆有音无文，立为谱式者也。……指下弹头既定，然后文人按式填词，歌者准徽度曲，口中声响，必仿弦上弹音。每一牌名，制曲不知凡几，而曲文虽有不一，手中弹法，自来无两。”

据此，则“古弦索”即“以曲配弦”，曲律固定，按谱填词：“未有曲文之先，预订工尺之谱”、“曲文虽夥，而曲音无几，曲文虽改，而曲音不变。”此即金元北曲之唱法。“今弦索”即“以弦和曲”、“弦索唱作磨调”、“皆以‘磨腔’规律为准”，即仿昆腔依字行腔之唱法。

两种唱法不同，故“今之北曲，非古北曲也”，“今之弦索，非古弦索也。”沈宠绥认同“古弦索”而不满“今弦索”，是因发现今弦索受南曲之影响，“以清讴废弹拨，不异匠士之弃准绳”、“依声附和而为曲子之奴”，故魏良辅有功亦有过，“但正目前字眼，不审词谱为何事；徒喜淫声聒听，不知宫调为何物，踵舛承讹，音理消败，则良辅者流，固时调功魁，亦叛古戎首矣”。其“过”，因为他依字行腔的唱法，抛弃了曲谱这样的“准绳”，造成后来人不按照曲谱填词演唱导致曲律失传的后果。

沈宠绥虽批评魏良辅，但没有一味重弹复古老调，其《度曲须知》实承传并发挥了魏良辅的理论，“迩年声歌家颇惩纰缪，竞效改弦，谓口随手转，字面多讹，必丝和其肉，音调乃协”。因声歌家“疏于字面”，[①] 不能如魏良辅这样把字声唱准，如照乐谱弹唱（“口随手转”），则唱不好（“字面多讹”），只好反过来以琴声去配合字声（“丝和其肉，音调乃协”），用琴声掩盖其唱腔之不足，于是“竞效改弦”，造成的结果就是向南曲唱法靠拢，而真正的古北曲、古弦索会逐渐消亡了，究其根本，还是归之于“唱”，这也是他著《度曲须知》、《弦索辨讹》之目的。

不过，沈氏认为古弦索的唱法应有遗脉流传，即“尚留于优者之口”，和清唱北曲相比较，戏场演员所唱的北曲遵循“合谱之曲”：“一牌名止一唱法，初无走样腔情。”并说自己并不是“卑磨腔（指魏良辅等文人的清唱昆腔）而赏优调（戏场演员舞台演出的唱腔）”，而是因为舞台演出的唱腔尚存古弦索之“古意”：“推原古律，觉梨园唇吻，仿佛一二，而时调则以翻新尽变之故，废却当年声口”。

---

① 张炎《词源·字面》：“句法中有字面，盖词中一个生硬字用不得；须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语。……字面亦词中之起眼处，不可不留意也。”按沈宠绥所谓“字面”即字音，其义较张炎为狭，但都从歌唱角度强调。

四、北曲与弋阳腔之关系

弋阳腔本属南曲系统，并非北曲，但奇怪的是，清人却多把弋阳腔视为北曲。如清徐大椿《乐府传声》说："若北曲之西腔、高腔、梆子、乱弹等腔。此乃其别派，不在北曲之列。"清末杨掌生《长安看花记》云："今高腔即金元北曲之遗也。"康熙"圣祖谕旨"中有关于内廷演戏的一条记载，云："弋阳佳传其来久矣，自唐霓裳失传之后，惟元人百种世所共喜，渐至有明，有院本北调不下数十种，今皆废弃不问，只剩弋阳腔而已。"他们都把弋阳腔视作北曲之遗了。

康熙间孔尚任《桃花扇》本为昆腔，但在最后《余韵》中使用一套［哀江南］曲牌，注明为弋阳腔的北曲："（苏昆生）那时疾忙回首，一路伤心，编成一套北曲，名为《哀江南》。待我唱来。（敲板唱弋阳腔介）"这一套北曲是由［新水令］等九支北曲曲牌组成。明末清初贾凫西《木皮鼓词》最后也引用此套："还有现成一套弋阳腔曲儿名唤［哀江南］……如今唱来领教，却是际太平而取乐，不必替往古以耽忧。列位若肯相帮，接接声，大家同唱，便赛的过朱弦疏越，三叹遗音。"下面引文全同《桃花扇》，可知此套北曲有类似弋阳腔般的帮腔唱法，然而不详这套曲是如何用弋阳腔来唱的，大概是用京腔的唱法。康熙间王正祥著《新定宗北归音京腔谱》，其牌记云："北曲盛行于元，通行及今，字句混淆，罕有一定。予为分归五音，摘清曲体，配合曲格，新点京腔板数，裁成允当，殊堪豁目赏心。"王正祥直接把京腔视同元北曲，而学界一般认为京腔乃弋阳腔流入京师后用北京方言演唱之调，从王正祥所说可证京腔也吸收了北曲的唱法，故可以来唱北曲。其书《凡例》云："现今通行京腔北曲，从来无有定板。"说明当时北曲是用京腔唱法来唱，已非北曲原貌了。

严长明《秦云撷英小谱・小惠传》云："演剧昉于唐教坊梨园子弟，金元间始有院本。……院本之后，演而为'曼绰'（原注：俗称'高腔'，在京师者称'京腔'），为'弦索'。'曼绰'流于南部，一变为'弋阳腔'，再变为'海盐腔'。"这里亦将弋阳腔认为是北曲之衍变，然而不知其所据何来。周贻白先生认为曼绰即是"薞酪"音变，[①] 此说还有待考证。按《小惠传》有云"调之中有节，高下平侧，缓急艳曼，停腔过板是也。"故曼绰之"曼"应指"缓急艳曼"之"曼"。《说文》："曼，引也。"《鲁颂・閟宫》："孔曼且硕"，毛传云："曼，长也"郑笺云："曼，修也，广也"。故"曼"有延长、久远，连绵不绝之意。《诗经・卫风・淇奥》："宽兮绰兮"，毛传云："绰，缓也。"从字义上看，"曼绰"有"声缓"之意，且曼绰

---

① 周贻白《周贻白戏剧论文选》，长沙：湖南人民出版社1982年版，第198页。

之“绰”应指绰板（按：《小惠传》有“昆曲止用绰板”之语），故此，严长明所谓曼绰，当指用“板”来节乐的剧种，如弋阳腔、海盐腔和昆山腔等。

弋阳腔被认为是北曲，乃是弋阳腔受到北曲影响，并吸收其唱法之故。如弋阳腔所谓的“围鼓子”,[①] 即弋阳腔清唱，是受到了北曲清唱的影响才有的。流沙说：“北曲被弋阳腔吸收变成清唱，加上人声帮腔，使得南北曲的形式完全统一。”[②] 按此说不太准确，据上文所论，北曲的清唱也很早，不见得是受弋阳腔之影响，反过来说弋阳腔之清唱受北曲影响的可能性更大些。

北曲剧唱用鼓板的伴奏方式与弋阳腔有相似之处，其唱法尤其是俚歌北曲之字多腔少的宣叙调与吟诵调便近似弋阳腔的滚调唱法。李渔《闲情偶记·论音律》中云：“予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之。但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后，何也？以其腔调虽恶而曲文未改，仍是完全不破之《西厢》，非改头换面折手跛足之《西厢》也。”其原因在于《北西厢》“但可被之管弦，不便奏诸场上；但宜于弋阳、四平等俗优，不便施于昆调，以系北曲而非南曲也。……弋阳、四平等腔，字多音少，一泻而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。故演《北西厢》甚易。”也就是说，弋阳腔的“字多音少，一泻而尽”与北曲有相似之处，故易唱。魏良辅《曲律》云：“北曲字多而调促。……北力在弦索，宜和歌。”其朗诵性强，旋律变化大，节奏紧促，慷慨激越，这些特点都与弋阳腔相似，而与其他声腔尤其是昆腔的字少声多、节奏舒缓，以清唱为主，过于纡徐绵邈的风格不相称，这就难怪李渔喜欢弋阳腔唱的《西厢记》了。

清内廷曾用弋阳腔演唱全本《琵琶记》和《荆钗记·十朋祭江》[③]，如《琵琶记·五娘描容》，清乾隆内府抄本弋阳腔将［三仙桥］三段唱腔改为北曲［双调新水令］、［驻马听］、［雁儿落］三支曲子。而明刊本《词林一枝》、《乐府玉树英》、《大明春》、《时调青昆》、《尧天乐》、《玉谷新簧》、《歌林拾翠》、《怡春锦·弋阳雅调数集》等均同，可见弋阳腔入京时就受到北曲影响而掺入北曲曲牌。

综上可知，弋阳腔和北曲在曲体上有近似之处，二者都不拘格律，如北曲“一曲中有突增数十句者，一句中有衬贴数十字者，尤南（曲）所绝无，而北（曲）以是见才”（藏懋循《元曲选·序二》）。周德清《中原音韵》和李玉《北词广正谱》共列出了“字句不拘，可以增损”的曲牌十八种，这与弋阳腔的“加滚”性质颇为相近。

北曲这些体式灵活的曲牌，大概用定腔乐汇的唱法，这便和弋阳腔“乐汇拼组”的唱法

---

① 清道光元年湖南《辰溪县志》卷十六“风俗”条云：“城乡善曲者，遇邻里喜庆，邀至其家唱高腔戏，配以鼓乐，不装扮，谓之‘打围鼓’，亦曰‘唱坐场’。”转引自流沙《明代南戏声腔源流考辨》台北：施合郑基金会 1998 年版，第 148 页。

② 流沙《从南戏到弋阳腔》,《明代南戏声腔源流考辨》第 47 页。

③ 流沙《从南戏到弋阳腔》,《明代南戏声腔源流考辨》第 209 页。

接近了——即“以‘乐汇’之类音调片断作为基本材料，再根据所唱文词的不同格式把这些材料灵活拼组起来——不同‘乐汇’拼组成一个个腔句，不同腔句再拼组成一个个曲段及曲牌。”[1] 另外，北曲宫调互用出入的借宫之法会造成曲牌间“通用腔”的出现，体式与腔调是曲牌音乐构成的两个最突出方面，弋阳腔与北曲既然在这两个方面明显相通，那么它们在总体音乐形态及格上表现出种种近似便不足为怪了，这或许是南北曲互相交融的结果。[2]

作者单位：福建师范大学文学院

① 路应昆《论高腔》，《文艺研究》1996 年第 4 期。

② 路应昆《论高腔》，《文艺研究》1996 年第 4 期。

《全元散曲》补辑 9 首[①]

李晓芹

《全元散曲》为隋树森先生编，共收入自金代元好问至元明初谷子敬等 213 位散曲作家以及这一时代无名氏的散曲作品共辑录小令 3853 首，套数 457 套。今在《曲谱大成》整理研究过程中，查阅郑振铎藏本《曲谱大成》，有 9 枝南散曲为《全元散曲》所未收，可补《全元散曲》之遗。元代南散曲一直不被曲学界注意。这九支曲子多不见于一般的曲谱与曲选，《汇纂南曲九宫正始》（以下简称《九宫正始》）与《新定九宫大成南北词宫谱》（以下简称《九宫大成》）或有收录。今稍加校注，辑录于此。

元散套《怨婚迟》二曲

仙吕调引子·醉落魄

丹青妙手难描就，那人风采，倾城艳质羞花态。一种风流，谁与巧安排。

注：

见《曲谱大成》郑藏本第 3 册，题作“元散套《怨婚迟》”。注云：“按此（[醉落魄]）即词 [一斛珠] 别名，与宋周邦彦词同。词注‘仙吕调’，故收于此。”

《九宫正始》收此二曲，注：“首二句互倒，与黄山谷诗余同。”

按：

查《北词广正谱》、《全元散曲》并无此曲牌，但南曲谱《九宫正始》亦收录，应为元代的南散曲无疑。《南词定律》卷四仙吕引子收录元传奇《锦香亭》的一支曲子，为五句格，与此曲句式同。

---

① 本文为 2012 年度国家社科基金项目“清初曲学与《九宫大成》研究”研究成果，项目号：12BZW053。

换 头

瞥然见时心惊骇，那娇姿欲与诉衷怀。双眉不转秋波隘。懊恼婚迟，何日遇多才？

注：

《曲谱大成》注云："即词换头体。"

《九宫正始》题作［前腔换头］，注："首句与《孟月梅》始调同。"

按：

《曲谱大成》所收的各曲牌曲子，既有标作［前腔］者，也有标作［换头］者，二者应有区别。《曲谱大成总论》对此特别作了说明："［前腔］者，即前曲之腔调而复之也。在北曲谓之［么篇］，而南曲谓之［前腔］。若换其前曲之头，而增减其字句，谓之［换头］。要而言之，［前腔］如诗之一和再和，可以多迭；［换头］别因过曲起调，首句不落板，不得不改句法，以就接调腔拍，如词之后阕，一换再换，可以至三四换头也。"

元人《玩灯》套五曲

黄钟过曲·玉漏迟序

游人慢行。问谁家爱月，何处闻灯。才子佳人，并肩笑语盈盈。买玉梅斜插鬓云，亸金凤寒笼花影。［合］琉璃宫殿，今宵暂借来人庆。

注：

此曲及以下4曲皆见于郑藏本第9册，题作"元人《玩灯》"套，注："用韵平仄处，当与《幽闺》曲对看。"

《九宫正始》题作［绛都春序］第三格，作"元散套"《薄日乍烘晴》套，曲词尽同，注："合头首句四字，不合诗余，'灯儿下'犯此。"

按：

查《南词定律》黄钟过曲收《西厢记》、《邯郸记》［绛都春序］各一曲，皆为八句；《彩楼》、《璎珞会》各一曲，为换头体，皆为九句，皆与此曲句式不合。《南词定律》黄钟过曲收《拜月亭》、《露绶记》［玉漏迟序］二曲，换头二曲，为七句，与此曲合。

黄钟过曲·双声子

触处笙歌竞，笙歌竞。家家宴赏相邀命，教我侧耳听，侧耳听。听得欢笑声相应。花街柳市行，秦楼楚馆登，楚馆登。见银烛光中，绮罗丛里，许多娉婷。

注：

《九宫正始》“应”字作“映”字，“登”字作“灯”字。《九宫大成》末三句作［合］。

《曲谱大成》注云：“系增字增句格。”

《九宫正始》题作［双声子］第三格，作“元散套”《薄日乍烘晴》套，注：“此格添字添句，其次曲亦然。”

《九宫大成》收在卷七十黄钟宫正曲作［双声叠韵］又一体，题作“散曲”，注云：［双声叠韵］，即［双声子］古体，惟多第七、第八三字二句，论格、用叠句方合。第三阕（按：即指此曲。）逐句之上，皆增二字，且多第十一四字一句，乃变体也。”

《南词定律》卷一黄钟过曲收《琵琶记》、《八义记》［双声子］各一曲，《孟月梅》［双声叠韵］一曲，与此曲句式不同。

黄钟过曲·玩仙灯

无限俏动，买市的都争胜。酒肆歌楼相招请，格范尽学京城。人如在广寒宫殿，风味胜蓬莱仙境。火树银花烂暗尘，飘兰麝喷馨。

注：

《曲谱大成》注云：“旧谱止载引子，无过曲，此曲乃《钮少雅谱》所收，系元人《玩灯》［玉漏迟序］一套。”

《曲谱大成》此处所说的“钮少雅谱”即指《九宫正始》。《九宫正始》收此曲，题作元散套《薄日乍烘晴》套。

《寒山堂曲谱》卷五作“元散曲”。

《九宫大成》卷七十一作“散曲”。《南词定律》卷一黄钟引子收传奇《鸳鸯灯》［玩仙灯］一曲，为六句格；《牡丹亭》［玩仙灯］一曲，为五句格，与此句式不同。

《南词定律》卷一黄钟过曲收此曲，题作“散曲”。

黄钟过曲·喜看灯

纱笼儿过处过处人争竞，尽说道今夜灯。似彩云移下一天星，桂魄澄澄一样明。谢吾皇，与民同乐喜看灯。

注：

《九宫正始》“纱笼儿”三字作衬字，“过处”不作衬字。《九宫大成》“尽说道”三字作衬字，末二句作［合］。

《曲谱大成》题下注云：“《钮少雅谱》所收，系元人《玩灯》套内曲。”

《九宫正始》作元散套《薄日乍烘晴》套，注：“此调首句叠字乃定式，此曲皆然。”

《寒山堂曲谱》卷五作“元散曲”。

《九宫大成》收在卷七十一黄钟宫正曲，作“散曲”，题作［喜看灯］又一体。

《南词定律》卷一黄钟过曲收此曲，作“散曲”。

黄钟过曲·玉翼蝉

看的每罗皂，捱拶市井。滚灯球不暂停，耍鲍老乔相领。宫鞋灯挑过，舞得来时有笑声。

注：

《九宫大成》末句作［合］。

《曲谱大成》题下注云："《钮少雅谱》所收，系元人《玩灯》套内曲。与《北广正谱》所收［大石调·玉翼蝉］第三、四、么篇同。"

《寒山堂曲谱》卷五作"元散曲"，曲牌作［玉翼蝉］。

《九宫大成》卷七十一题作"散曲"。《九宫大成》北词卷二十"大石角只曲"收［玉翼蝉］六种及《玉翼蝉煞》，为北曲体，与此非是一体。

《南词定律》卷一黄钟过曲收，作"散曲"。

《九宫正始》作元散套《薄日乍烘晴》套，题作［耍鲍老］，注："此末句平煞，有明初散套'独捱晓来时'仄煞云：'声透云霄雅韵远。'"《九宫正始》黄钟调近词亦收此曲牌，收元传奇《燕子楼》"画阁朱楼"作正体。题注："必黄钟宫［耍鲍老］止争第四及末句，十二板。有明散套'元夜撒珠玑'有平煞云'这天街上怎行'。"按云："此［耍鲍老］一调与黄钟调之［玉翼蝉］相似，止争末句句法，余无不同者也。但今蒋、沈二谱俱置之不载，致今歌者皆未识此二调也。况今蒋、沈妄于黄钟宫误收元《西厢记》之［永团圆］'夫人小玉'一曲代之。据此［永团圆］本词而属中吕宫，与黄钟宫之［耍鲍老］何涉？甚至又于中吕宫收明传奇《江流记》之'忆昔衔冤'一曲，亦诬为［耍鲍老］，岂不知'忆昔衔冤'乃黄钟宫［鲍老催］全调，何得妄置于中吕宫，而又诬为［耍鲍老］耶？若此名非名，调非调，何误后学之甚也？但今时谱亦不当承其讹而讹之耳。余今按从元谱以此三调丝分缕解，各归本宗，辨明于下，愿学者审之。但［永团圆］本调仍注明于中吕宫，此不详载。"

元散套《倦临鸾》一曲

正平调引子·归去来

庭树昼阴多，照纱窗海榴如火。卷珠帘暂把绣工那。燕将雏，蓦地双飞过。

注：

《曲谱大成》郑藏本第13册收，题作"元人散套"。注云："此引钮少雅谱作《燕归梁》，收入正宫，而以旧谱《燕归梁》，收入羽调，注即商调［风马儿］。按旧谱［燕归梁］，即词［燕归梁］本体。而此曲乃词［归去来］体，词亦注'正平调'。"

《九宫正始》作［正宫引子·燕归梁］，题作元散套《倦临鸾》。《九宫正始》题下注云："与［羽调·燕归梁］不同。［羽调·燕归梁］即九宫商调［风马儿］也，但又不与十三调越调［风马儿］同。

《九宫大成》南词卷三十正宫引收［燕归梁］一枝，句式不同。

《南词定律》卷二正宫引子收《玩江楼》［燕归梁］一曲，八句格。

元散曲一曲

双调引子·红林檎又一体

欲遂风流愿，翻惹风流怨。刚道花心临现，好事竟无成，方知侬命蹇。岁岁桃花人面，虽得见，如不见。

注：

见《曲谱大成》郑藏本第11册。题作“元散曲”。注云：“较前《貂蝉女》引，第六句少一字。”

《九宫正始》题作元散套《虚度芳春》。

《南词定律》双调引子收散曲［红林檎慢］一曲，十五句。双调过曲收《卧冰》、《书中玉》［红林檎］曲牌各一曲，八句，句式与此曲不同。

参考文献：

［1］隋树森．全元散曲．北京：中华书局，1964.

［2］王季思．全元戏曲．北京：人民文学出版社，1999.

［3］徐征等主编．全元曲．石家庄：河北教育出版社，1998.

［4］［明］沈璟编．南曲谱，清张汉重校民国影印本.

［5］［清］王奕清等编．曲谱．北京：四库全书本.

［6］［清］谢元淮辑．碎金词谱，清道光二十七年刊本.

［7］［清］吕士雄等编．南词定律，清康熙五十九年刊本.

［8］［明］郭勋辑．雍熙乐府，四部丛刊本.

［9］［清］张大复辑．寒山堂曲谱．北京：中央艺术研究院戏曲研究所藏本.

［10］［明］蒋孝编．旧编南九宫谱，王秋桂主编．善本戏曲丛刊本．台湾：台湾学生书局，1984.

［11］［明］徐子室编，［清］钮少雅修订．九宫正始，王秋桂主编．善本戏曲丛刊本．台湾：台湾学生书局，1984.

［12］［清］周祥钰等编．九宫大成南北宫词谱，王秋桂主编．善本戏曲丛刊本．台湾：台湾学生书局，1984.

［13］［明］沈璟编．增定南九宫曲谱，王秋桂主编．善本戏曲丛刊本．台湾：台湾学生书局，1984.

［14］刘崇德．燕乐新说．合肥：黄山书社，2003.

作者单位：南开大学汉语言文化学院

汤显祖的词作

江巨荣

一、矛盾现象

汤显祖是否填过词，是否有过词作和词集，是一个未曾厘清，也很少有人关注的问题。按明人词集的记载，他有过不少词作录于明词选集，还有人记录汤氏有《玉茗堂词》一卷[①]，如果这样，他应该作过词，且属于著名的词家；而据徐朔方先生的研究，诸种明代词集和选集所收汤显祖的词，其实都是从汤显祖剧作中辑录出来的，汤显祖并没有单独的词作[②]。早年徐先生曾从汪廷讷《坐隐诗余》中辑得《千秋岁引》“草展华茵”一首，后来徐先生自己考证以为此词系为伪作，到1999、2001年北京古籍出版社徐朔方笺校的《汤显祖全集》，即把它删去，故今版《汤显祖全集》无一首词作。这样的结果，又像是汤显祖不曾作词，无词作传世。这两方面的资讯，在汤显祖是否填词及是否为词家问题上，显示出矛盾。

二、前人词选

那么，汤显祖是否作过词，是否是明代词家？我意以为，首先要承认，从明末以来，诸多词论、词集，都尊认汤显祖为杰出的词家。他的词作，已入选名家词集。如汤显祖逝世后

---

① 王昶《明词综》卷4。

② 徐朔方笺校《汤显祖全集》卷51凡例：“有辑得汤词若干首者，无不出于四梦。”北京古籍出版社，2001年，1617页。

不久的天启、崇祯间，由卓珂月、徐士俊编纂的《古今词统》就开始选录汤显祖的词[①]。后来《古今词选》《词苑丛编》，康熙间卓回《古今词汇》，嘉庆间王昶编《明词综》、近人赵尊嶽编《明词彙刊》（又名《惜阴堂彙刊明词》或《惜阴堂明词丛书》）都一以贯之收录汤显祖的词。[②] 直到今人饶宗颐、张璋编纂的《全明词》也收汤显祖词。这说明在数百年词集编纂者眼里，汤显祖无疑有词作，无疑是词人。

不单是词人，而且是有重要地位的词人。清初沈雄《古今词话》词评卷下，说："义仍精思异彩，见于传奇，出其余绪，以为填词。后人犹咏其回文，必指为义仍杰作也。"[③]

冯金伯《词苑萃编》七："汤义仍文采风流，照耀一世，出其余绪，以为填词，如回文[菩萨蛮]、[添字昭君怨]，皆杰作也。"[④]

王昶《明词综》承沈、冯之说，云："后人咏其回文，必指为义仍杰作也。"[⑤]

王易《词曲史》中说："晚明词家更少巨子。其可称者，首推汤显祖。"[⑥] 这可以看作其指汤氏为晚明词坛巨子的用意。

这些议论，代表着明清词家对汤显祖词的肯定。

汤显祖不单以词作驰名于世，他还评点过赵崇祚的《花间集》，为这部词集写过序。[⑦] 他的序和词评不仅表明他对词史有深入的了解，而且于词论、词评有很多精湛之见。如其其考李太白［菩萨蛮］［忆秦娥］及［清平调］为开山，而唐宣宗所称［牡丹带露］［真珠颗］［菩萨蛮］为花间先声。这是对对词史中的具体问题所作简略的概括。《花间集》中，汤显祖评李白词与温庭筠云："李如藐姑仙子，已脱尽人间烟火气。温如芙蕖浴碧，杨柳挹青，意中之意，言外之言，无不巧隽而妙入。珠璧相耀，正自不妨并美。"这样评李白、庭筠词之风格、意境，言简意赅，都有真知灼见。

又如评温庭筠之［荷叶杯］云："唐人多缘题起词，如［荷叶杯］，佳题也。此公按题矣。词短而无深味。韦相（韦庄）尽多佳句，而又与题茫然，令人不无遗憾。"揭示的是词史上词牌及相关内容演变的过程。如此之类，不必尽举。

汤显祖《花间集》评语中所涉诗馀语言的见解更多。如说："口头语平衍不俗，亦是填词当家。""短调中能尖新而转换，自觉隽永，可思腐句腐字，一毫用不着。""填词白描，须着

① 卓珂月、徐士俊《古今词统》。

② 据程芸教授调查，收汤词者还有陈维崧、佟世南、吴绮等所编词选。见程芸《汤显祖与明清词坛》，《武汉大学学报》（人文科学版），2001 年 9 月，622 页。

③ 上海古籍出版社：《续修四库全书》本，1733 册，372 页）。所谓"回文"，指《邯郸梦》2 出［菩萨蛮倒句］："客惊秋色山东宅，宅东山色秋惊客。卢姓旧家儒，儒家旧姓卢。隐名何借问，问借何名隐。生小误痴情，情痴误小生。"

④ 冯尽伯《词苑丛编》卷七。

⑤ 王昶《明词综》卷 4。

⑥ 王易《词曲史》，江苏教育出版社，2005 年，261 页。

⑦ 《汤显祖批评花间集》，江西图书馆藏古籍珍本丛书。福建人民出版社，2011 年影本。

微致。若全篇平衍，几同嚼蜡矣。”这些都反映出汤显祖对词作风格和用语的理解，也是后世许多词家的重要共识。

有词作，且得到词家的高度评价；有词评词论，于词史、词论有深刻独到的见解，这些无不奠定了汤显祖在词学与词创作上的重要地位。因此明清以来人们关注汤显祖的词，把他看作重要的词家，也就必然的了。

三、剧外无词

早在清初，尤侗序吴伟业词就说：“若士四梦为南曲野狐精，而填词自宾白外无闻焉。”①就是说，明以来，所谓汤显祖的词作，都在他的剧作里，与宾白合一。除此以外，再无汤词。徐朔方先生则说，“有辑得汤词若干首者，无不出于四梦”。意思相同。这也是说，汤显祖除了撰“四梦”时，出于剧作所含词篇外，并没有另外的词作。这一说法合乎实际。比如前人收录汤词，以《古今词统》为最。以《古今词统》而言，其收录汤氏词作计 15 首。词目为：[菩萨蛮]“赤栏桥尽香街直”、“客惊秋色山东宅”、“梅题远色春归得”、“明河望断啼晴日”、“还生赦泣人天望”、“时来赦道人知未”六首，[添字昭君怨]“昔人千金小姐”一首，[好事近]“帘外雨丝丝”一首，[阮郎归]“不经人事意相关”一首，[惜分飞]“春愁无绪拖金缕”一首，[西江月]“旧日长裙广袖”一首，[南歌子]“玉茗新池雨”一首，[蝶恋花]“忙处抛人闲处住”、“秋到空庭槐一树”二首，[行香子]“楚楚精神”一首。这 15 首词，来自《紫钗记》的 4 首，来自《邯郸记》的 5 首，来自《南柯记》的 2 首，来自《牡丹亭》的 4 首。全都在“四梦”中。可见明清词家所收录的汤显祖词，其实就是作为“四梦”有机部分的词，是曲、白、诗体以外的长短句。这些词，大多是作品人物抒情叙事的形式，不是汤显祖主体的抒情叙事文字。既然是剧中人物的抒情叙事，它们就受人物身份与剧情发展的制约，成为与戏曲文体相匹配的“代言体”，不能由作者自由抒发。故一般来说，它们不应当看作独立的词作。其性质与一般的文人词有所区别。

四、主体抒情与代拟

虽然如此，它们也是诗馀，也是长短句，也是词。汤显祖在填这些词的时候，也有强烈

① 尤侗：《梅村词序》，李学颖集评标校《吴梅村全集》，1494 页。上海古籍出版社，1999 年。程芸文引邹柢谟也有此说。尤较年长，故取尤说。

的主体意识，有充分发挥才情、文采的空间。其中有的词，如《牡丹亭》开场的［蝶恋花］："忙处抛人闲处住，百计思量没个为欢处。"完全是作者自己身处玉茗堂，朝朝暮暮，借笔言情，又以俊美江山助我文采，是作者撰写《牡丹亭》时内心感情的写照，是作者情感的直接抒发。这未尝不可以看作独立的词作。

又如［南歌子］"题南柯梦"："玉茗新池雨，金柅小阁晴。有情歌酒莫教停。看取无情蝼蚁也关情。国土阴中起，风光眼角成。契玄还有讲残经，为问东风吹梦几时醒。"这也是作者在玉茗堂、金柅阁，一面饮酒，一面面对南柯式蝼蚁人物抒发人生感慨的生活记录。放在词家集中，也可以是一首独立的词作。

历来把词看作"别是一家"，孟称舜序《古今词统》谓："词无定格，要以摹写情态，令人一展卷而魄动魂化者为止"。[①] 徐士俊则称："词当描写柔情，曲尽幽隐"。[②] 于此可见，明清人所推崇的词的观念，与李清照的"别是一家"说没有很大的区别。按照卓珂月、徐士俊选词标准，汤显祖在"四梦"中的许多"代言体"的词作，无论"摹写情态""描写柔情"，都可谓"曲尽幽隐"，"令人一展卷而魄动魂化"。故如《牡丹亭》十四出的［阮郎归］（醉桃源）："不经人事意相关，牡丹亭梦残。断肠春色在眉弯，倩谁临远山。排恨叠，怯衣单，花枝红泪弹。蜀粧晴雨画来难，高唐云影间。"其摹写杜丽娘在经历过游园、惊梦、寻梦，而欲描摩春容之前，回味游园残梦，对镜看着眉端的春色，现在孤独一人，无法排解心中的情思。见到花枝上的水珠也像似它弹出的红泪。刚失去的牡丹亭边的美梦，也如在云影之间一样，虚无缥缈，若有若无，不可再至。这样的词，真有"令人一展卷而魄动魂化"的感动。虽把它放在婉约派词家中，这样的词无疑也是上乘之作。

由于汤显祖的词作都集中汤氏的剧作中，剧作是代言体，所以这些词几乎都是为剧中人物代拟的，也属代言体。但历代词家都不乏代言之作，各家词集也留有这些代言词。特别是五代、宋时的早期词，作者化身为词中主角，或为妓女，或为情人，文人用词代她们数说离别、相思、生活、遭遇，这时的词被称为"艳科"，差不多都是词家代言、拟作的产品。《花间集》中有，柳永、张先、晏殊、欧阳修都有这类词作。即便如苏轼，他的主体意识大概是最强的，但也有类似的代言之作。如［南歌子］"云鬓裁新绿，霞衣曳晓红。待歌凝立翠筵中。一朵彩云何事、下巫峰。趁拍鸾凤镜，回身燕漾空。莫翻红袖过帘栊。怕被杨花句引、嫁东风。"

又如［虞美人］"冰肌自是生来瘦，那更分飞后。日长帘幕望黄昏，及至黄昏时候、转销魂。君还知道相思苦，怎忍抛奴去。不辞迢迭过关山，只恐别郎容易、见郎难。"

---

① 《续修四库全书》1728 册，438 页。

② 《古今词统》徐士俊序，《续修四库全书》1728 册，441 页。

这类词不全是作者主体思想情感的反映，而是作者从女性的视角去表现她们的生活、情感，属于代言式的拟作。徐嗜凤概而言之：“词自隋炀、李白创调之后，作者多以闺词见长，合诸名家，计之不下数千万首，深切婉致，摹写殆尽。”[①] 宋人词中还有“代作”一说，即词人以他人之口，叙他人之事，抒他人之情而填词，陆游、辛弃疾都有这类作品。如陆游的［朝中措］“代谭德称作”二首，辛弃疾［鹧鸪天］“代人赋”二首之类，这都不影响它们仍属陆游、辛弃疾的作品。汤显祖戏剧人物词，说到底也是一种拟作，即是借戏剧人物之口，表达戏剧人物的的思想情感。作为拟作，它与词中的代言是类似的。自古至今，大家都把这类词归于作家词，那么汤氏剧作中的词，同样可以辑为汤显祖词。它同样具有独立的美学欣赏价值。这恐怕也是没有多大疑义的吧。

五、词唱与曲唱

近年有博士著论说，汤显祖词既然都厕身剧中，则是可以依据曲乐演唱的，功能与剧中的曲子无二，因此汤显祖是曲家而非词家，其剧中用词调、同词体的那些韵文是曲而非词。如果把明代剧曲中的这类词辑出，则不免剧不成剧，词不成词。[②] 依我看，这位博士其实是把剧中入曲的词调、词牌和剧内作为曲白的一部分的词调、词牌搞混了。词调是戏曲构成的重要来源，无论南北曲都吸收词调用以构成曲的“套子”，故戏曲中有大量的词牌，它们是用一定的声腔歌唱的，属曲唱。这是一类。剧中还有一些词是由剧中人物吟诵的，是独立于套曲之外由剧中人物或由剧作家来抒情叙事的，前者如《牡丹亭》游园的［乌夜啼］“晓来望断梅关”，后者如同剧首出［蝶恋花］“忙处抛人”。这一类词，舞台上一般是念诵的。在念诵时虽然有时也拿腔拿调，优美动听，有时甚至配有歌唱，但那是如同唱词一样的性质，属词唱，甚至是干念。它们同剧中联套的曲牌歌唱是不同的。就这一点来说，舞台上其实把剧中套曲的词牌与独立的词牌区分得很明显，即套曲中的“词”为曲，套曲外之词为词。二者并不含混。

进而言之，词体中的“词”（诗馀）与套曲中的词，无论在格律上或是表现手法直至用辞用语上，都是很有差别的。这种差别在名家笔下，尤其明显。我们试举与曲牌同名的词牌的实例来说。

如《牡丹亭》“拾画”中的［好事近］，其曲为：

---

① 徐嗜凤《荫绿轩词话》，见朱崇才《词话丛编续编》一，人民文学出版社，2010 年，103 页。

② 张若兰《明代中后期词坛研究》，中国社会科学出版社，2010 年，133～134 页。

（则见）风月暗消磨，（画）桥西正南侧左。苍苔滑擦，依逗（着）断垣低垛。因何，蝴蝶门儿落合？一（原来以前游客颇盛，题名在竹林之上）客来过年月偏多，刻画尽琅玕千个。（咳）早则是寒花绕砌，荒草成窠。

《紫钗记》中的三十九出“泪烛裁诗”，有词［好事近］，其词则为：

帘外雨丝丝，浅恨轻愁碎滴。玉骨西风添瘦，趁相思无力。小虫机杼隐秋窗，黯淡烟纱碧。落尽红衣池面，苦事莲心菂。

两相对比，就可以看出，曲牌的［好事近］，不分片，多用衬字。除去衬字，汤显祖用的字格是5、5、4、6、2、6、7、7、4、4共十句五十字，

词牌［好事近］，分上下片，不加衬字，字格是5、6、6、5、7、5、6、5共八句四十五字。二者句格、字格都不一样。可见二者牌名虽同，实则是同名异构，差别明显。《紫钗记》中的［好事近］，完全同于词牌格律规范，说明汤显祖此时是在按照词律填词，而非作曲，故无疑是词。

再从表现手法上看，“拾画”中的［好事近］，是剧中之曲。曲词中，柳梦梅到梅花观，从感叹风月消磨的思绪引起，表现在行动上，从画墙西走到南，一路走来，见到断垣低垛，寒花绕砌，玉竹琳琅，荒草成窠。因情见景，因景生情。甚至因苍苔湿滑，跌了一交。整个曲词，如诗如画，有歌有舞，动作性强，充分表现出剧辞的特色。而《紫钗记》中的词，集中刻画霍小玉内心思念李十郎的心情，她只是看着外面的细雨，落红铺满的水面，听着小虫的鸣声，想着刻骨的相思。物象是静态的，心绪是内敛的，是词中闺怨的正脉。这显示出汤显祖按照前人词统填词。由此可见杂剧、传奇套曲中的词牌，早已成为曲牌的组成部分，它在字格、句格、用韵和表达方式上，同原来的词牌已有不少差异，因此我们不能把剧中之诗馀与早已融入套曲中的词牌名曲混为一谈。据此而言，汤剧中的词单独辑出也是可行的。

六、《全明词》所收汤词的缺陷

由于明清以来都有词家选辑汤显祖的词作，又有人高度评价汤词的价值，今人编《全明词》也就辑录了汤显祖的词，再次肯定他为明代著名的词家。[①] 但这部《全明词》在汤显祖词

① 饶宗颐初纂、张璋总纂《全明词》，中华书局，2004年，1276～1278页。

的辑录上却有不少缺陷。首先是汤词总数。卓珂月、徐士俊的《古今词统》辑录汤词15首，卓回《古今词汇》收8首，顾璟芳等《兰皋诗余汇选》收2首，王昶《明词综》收2首，如此之类，多少不一。这些词集，其实都是选集，故选录多少，所选何词，只关选家眼光，不能以是否全备加以苛责。而今人新编的《全明词》，以“集一代文献”为号召，规模较大，自以“全”为宗旨，而结果于汤词只据《古今词统》录了其中的15首，加上被徐朔方先生否定的一首赝作［千秋岁引］“草展华茵”，才16首。编者既然赞同前人将剧中代言体词看作词人之词辑录了，那么，按照同样的标准，汤显祖的词就不止是这十余首，而至少有七十余首。这些词不单在“四梦”中，还应该包括较早面世的《紫箫记》中。如此计数，则《紫箫记》有［小重山］［月宫春］［南歌子］等18首，《紫钗记》有［西江月］［西江月］［沁园春］［青玉案］等29首，《牡丹亭》有［蝶恋花］［鹧鸪天］［乌夜啼］［添字昭君怨］等16首，《南柯记》有［清平乐］［古调笑］［清平乐］等13首，《邯郸记》有［渔家傲］［菩萨蛮］［丑奴儿］等6首。总数应为82首[①]。但其中《紫箫》《紫钗》有4首重复，《紫箫》有［凤凰台上忆吹箫］、《牡丹亭》有［汉宫春］属铺叙家门大意，除去重复和两首家门，汤显祖五剧共有词作76首。如此相较，《全明词》所收只有五分之一，缺收则达五分之四，“全”之一字，无从谈起。

其次，《全明词》于词作的选录上也有明显失误。除了［千秋岁引］之真伪，可能有见仁见智之不同外，所录［行香子］“如此红妆”，并不为《古今词统》所收，《古今词统》所收之［行香子］，是“楚楚精神，叶叶腰身”，出自《牡丹亭》第18出。而《全明词》所收的“如此红妆”，作者是明初人高启。这首词既见于高启的《扣弦集》[②] 又见于《古今词汇》卷3和《明词综》卷1。这无疑是高启词的误收，汤词的失收。这又有疏忽之失。

第三，《全明词》于汤词的文字校对上也有未精之处。如所录［好事近］“帘外雨丝丝，浅恨新愁啼摘”，“啼摘”，《紫钗记》39出作“碎滴”。［惜分飞］“春愁无绪拖金绪”，“金绪”，《紫钗记》20出作“金缕”。［蝶恋花］“秋到空庭槐一树”末句“未来先是愁人路”，“路”，《南柯记》2出作“去”。这里的正、误，无论从词韵上或是词义上来说都是可以作判断的。尤其奇怪的是，［西江月］“花娘”，鲍四娘所念下阙：“时学养娘催绣，闲陪幼妇题词。春丝尽也络秋丝，心绪啼痕似此。”其中两句竟作：“闲陪幼妇题春。丝尽也络秋丝”，缺一字而又错断句，不知何以成辞。这都有损汤词的词味了。

以上这些缺陷，使《全明词》于了解汤显祖的词——尽管是他的剧中词，提供了片面的信息甚至错误，这是颇有些遗憾的。

---

① 均据徐朔方笺校《汤显祖全集》（三）。北京古籍出版社，2001年。这些剧中词，现在很容易查到，故不详列。

② 金檀辑注，徐澄宇、沈北宗校点《高青丘集》，上海古籍出版社，1985年，970页。

归纳起来说：现今所知汤显祖词，无疑都是汤氏五剧中的词。王昶著录过《玉茗堂词》一卷，今未见，此说可能不实。如有一卷，当包括汤氏五剧中的七十余首。这些词无论从抒情主体或内容上与一般所说词人之作有别，但因为词史上不乏代言的拟作，作者又是按照词律精心填制，故将这些剧中词作称之为汤显祖的词作也名实相符。这些词有丰富的情感内涵，又有很高的艺术技巧，它们虽散见于剧中，但仍有自身的美学价值。如果称汤显祖是明代杰出的词家，应是名至实归的了。如果有人单独辑为《汤显祖词》，那也有有助于对汤显祖的研究。这不会使汤显祖的“四梦”支离得曲不成曲，剧不成剧。就像许多人辑录《红楼梦》的诗词，并广作注释，绝不会因为这种辑录，令《红楼梦》不成小说一样。

作者单位：复旦大学中文系

案头之曲与场上之曲
——以明传奇《窃符记》为例

罗丽容

前　言

卢前《读曲小识·序》云："有案头之曲焉，有场头之曲焉。作者重视声律与文章之美，固矣。洎乎传奇渐入民间，顾曲者不尽为文士。于是梨园爨弄，迁就坐客，不复遵守原本面目，所谓场上之曲者，不必尽为案头之曲矣。故案头之曲易得，场上之曲则不常见。①"文士创作传奇，重视声情与词情，梨园伶工为迁就观众，动辄改易原貌："其于铺张本事，贯串线索，安置脚色，均劳逸，调宫商，合词情，别有机杼，不同作者，往往省略套式，移换牌调，殊足供治戏曲者之探讨②。"准此，本文拟以晚明文人曲家张凤翼《窃符记》③，与清雍正时期梨园伶工所抄录之场上演出本《窃符记》④ 作为研究对象。

梨园本《窃符记》为卢前于涵芬楼戏曲七十种中，选录出四十种之其中一种，并被认定是雍正时期之梨园钞本："《窃符记》，二卷，一册，都四十五叶，叶十六行，行二十六字至三十字不等。卷首副页有闰生、沈瑶私印二章，稿钞笔甚精整。纸色与雍正时各钞本同。⑤"至于该书所记载梨园场上之曲的内容体例，卢序云："今兹所记，体由自创，首录牌调，次详脚

---

① 卢前：《读曲小识》(长沙：岳麓书社，2012年3月)，1页。

② 卢前：《读曲小识》，1页。

③ 本文于张凤翼《窃符记》所用之版本为明万历金陵继志斋刻本。

④ 梨园本《窃符记》则依据《读曲小识》作为底本，该书序云："《读曲小识》，四卷，岁乙亥，前在涵芬楼作也。是年涵芬楼购得怀宁曹氏所藏钞本戏曲都七十种，海盐张菊生、闽县李拔可两先生介前董理，费时半年，抉择始定。复理札记成此书，而为之叙。"

⑤ 卢前：《读曲小识》，3页。

色，次述本事，间录曲文，俾不得见此钞本戏曲者，仿佛见之。[①]”故虽不得亲见其原钞本，然其间内容梗概、曲牌联套、以及某些重要曲文，尚可分明。

文人曲家张凤翼伯起所撰之《窃符记》，吕天成《曲品》称其：“灵墟烈肠慕侠，雅志采真，汪洋挹叔度之波，轩爽惊孟公之座，稽古搜奇于洞壑，养亲绝意于公交车。[②]”然此本为梨园所用后，大有出入，本文拟就：出目本事、剧本架构、叙事风格、牌调分析、排场分工等五项，做深入分析。

一、出目[③]本事

故事基型同出于《史记·魏公子列传》，而点染之工各异：

案头本依据原著略加点染而成：第2～5出凸显侯嬴、朱亥事迹，第6～8出藉如姬、平原君、魏王之事件塑造魏公子之威名；第9～14出敷演赵国邯郸被秦兵所围之始末；第15～21出写如姬盗兵符及东窗事发被魏王打入冷宫之事；第22～29出为信陵君成功救赵、侯嬴自刎、如姬被赦、信陵君访毛公、薛公之事；第30～33出叙述信陵君留赵十年未返，秦国转而侵魏，魏王割地求和被拒，如姬献迎信陵回国之计；第34～37出强调毛、薛二公说服信陵君返国救魏，进而大破秦军之功劳；第38～40出以魏国君臣夫妻团圆及信陵君祭拜侯嬴之事作结。一路铺叙、娓娓道来，宛如为《史记·魏公子传》作导读，前因后果，一目了然；然此种“以实作实”的写作方式，难免一板一眼，韵味不足，兼之创作空间狭小，相对之下，令观众惊艳之处也就较少了。

场上本则添枝加叶，剧情短小简洁，情节大幅度调整：第2～7折短短的六折中，已经清楚地交代出几项重要情节，例如：信陵君与平原君的姻亲关系，信陵君与侯嬴、朱亥间的宾主关系，信陵君搭救如姬及送如姬入宫之经过，以及秦、赵、魏三国间的矛盾关系。第8～15折，赵国误用赵括为将，被秦国坑杀四十万众，其间穿插信陵君为如姬报父仇，从而为第16～19折如姬盗兵符之事做伏笔；第20～22折信陵君大破秦兵，如姬之父王叟招天兵相助；第23～24折写如姬窃符被宥，魏王郊迎信陵回宫之事。情节紧凑、不多词费，虽然省略信陵君滞留赵国十年未归，期间又与赵之贤者毛、薛二公成为知交，以及后续秦又伐魏等史实，然信陵君在舞台上威风八面的英姿，并无短缺。

---

① 卢前：《读曲小识》，2页。

② ［明］吕天成：《曲品》，中国戏曲研究所编：《中国古典戏曲论著集成》（北京：中国戏曲出版社，1959年7月），6册，214页。

③ 按：场上本为便利起见，大都不标出目；另外，每一子目作“折”，不作“出”。

若从编剧的角度来看，传统文人编剧过于冗长，令观众瞌睡不耐之事，屡见不鲜，故如何精简舞台空间、缩短观剧时间，是编创传统戏曲者，应该严肃面对的问题。

二、剧本架构

此二本皆以魏公子为主线，与其他四条支线交叉构成，然各主、支线之架构与内容迥异，说明如下：

（一）案头本

1. 支线 1——以侯嬴、朱亥、薛公、毛公为主，凡 17 出：第 2、3、4、5 出写侯嬴与信陵君之交往，凸显侯生之为人、公子之礼贤下士，将朱亥亦带出。第 15、16 出侯嬴献计于信陵君，请如姬窃兵符。第 18、19、20 出，信陵君得兵符与朱亥至晋鄙军中，朱亥击杀晋鄙。第 22 出侯嬴自刎。第 25 出信陵君破秦，请朱亥还魏兵。第 27 出信陵君夫人思夫。第 29 出信陵君暗访毛公、薛公。第 34 出毛公、薛公义激信陵君赴国难。第 37 出信陵君大胜秦兵。第 38 出信陵夫人郊迎信陵军，并谒魏王。第 39 出信陵返旆祭拜侯嬴。

2. 支线 2——以魏王、晋鄙、如姬、颜恩、须贾为主，共 8 出：第 6 出写如姬烧夜香感念信陵君。第 8 出写魏王忌贤。第 17 出如姬窃符成功。第 21 出如姬因窃符，被打入冷宫。第 26 出魏王赦如姬。第 31 出魏王派须贾至秦议和。第 33 出如姬献计迎回信陵君。第 40 出魏国君臣夫妇大会合，喜剧收场。

3. 支线 3——以赵王、平原君、夫人、赵括、赵母、李同为主，共 10 出：第 7 出写平原君夫妇为国忧心。第 9 出赵中秦计，以赵括代廉颇，大败于秦，秦坑赵军四十万。第 11、12、13、14 出，赵李同求救于魏，魏王慑于秦威，不肯出兵，李同转求救于信陵君。第 23、24 出赵国君臣盼望魏救兵至。第 28 出平原君大宴信陵君。第 35 出平原君为信陵君饯行。

4. 支线 4——以秦军为主，共 4 出：第 10 出秦将白起破赵军 40 万。第 30 出秦将蒙骜围魏。第 32 出秦将蒙骜拒和。第 36 出秦将蒙骜大战信陵君所率六国之军。

以上四条支线，侯嬴的一支占全剧约 45%；其次是赵国平原君 25%、魏王如姬 20%；份量最少的一支是秦军仅 10%，过场性质。可知全剧是以侯嬴、朱亥之事为主要架构，其次是赵国的李同与毛、薛二公；如姬窃兵符事，较之史实，并无多添枝叶，可见张凤翼心中，侯嬴的份量要超过如姬，侯嬴才是窃兵符的主谋，如姬只是听命行事而已。再者，平原君这一支线的份量也还是超过如姬，因为作者要显扬李同与毛、薛二公之事，从而凸显信陵君礼贤下士的特质，此与作者张凤翼“烈肠慕侠”的个性有关。

（二）场上本

1. 支线 1——以侯嬴、朱亥为主，共 9 折：第 3 折侯嬴自知死期，以告弟子朱亥。信陵君同时拜会侯嬴。第 12 折侯嬴献计信陵君，为如姬报父仇。第 13 折朱亥入赵营斩仇仁首。第 17 折魏王畏秦拒发兵，信陵君约宾客往救赵，侯嬴献窃符之计。第 19 折信陵君不欲杀晋鄙，侯嬴以死激之，朱亥随往。第 20 折信陵君闯晋鄙营，鄙不肯授兵权，朱亥锥杀晋鄙，信陵君将晋鄙兵救赵。第 21 折侯嬴登仙籍。第 22 折，朱亥击走蒙骜，信陵君大败白起。第 24 折如意奉魏王之命，迎接信陵君回国，侯嬴白日飞升，朱亥修道隐去。

2. 支线 2——以赵王、赵括、赵母、平原君夫妇为主，共 5 折：第 2 折赵、魏联姻。第 8 折赵王误用赵括以代廉颇。第 9 折赵括母谓括言过其实，不足承将命。第 11 折廉颇缴印信与括，括志得意满。第 16 折赵以平原君挂帅，平原夫人以血书求救于信陵君。

3. 支线 3——以魏王、如姬、王叟、如意为主，共 9 折：第 5 折魏王授晋鄙飞虎兵符。第 6 折仇仁抢王叟之女，信陵君救之。第 7 折魏王封王叟之女为如姬。第 10 折如姬求信陵君报父仇。第 14 折如姬祭父于墓前。第 18 折如姬报恩，窃符予信陵君。第 21 折王叟奉天帝之敕，招赵军四十万之魂，助信陵君抗秦。第 23 折魏王发现飞龙符失窃，如姬自首，王亦宥之。第 24 折如意奉魏王之命，迎接信陵君回国。

4. 支线 4——以秦军为主，共 2 折：第 4 折秦定灭赵之计，先除赵将廉颇。第 15 折白起埋伏，蒙骜与赵括战，诈败诱追，括中计大败，白起坑杀赵兵四十万。

以上四条支线，侯嬴线占全剧的 37. 5%；其比例与魏王、如姬势均力敌；第三是赵国平原君的一支，占全剧的 28%强；份量最少是秦军，仅占 8. 2%，属过场性质。可见「场上本」在架构上，侯嬴之善谋与如姬之窃符，无分轩轾；而赵王与平原君的一支，主要凸显赵括之母深明大义，平原君夫人血书救国，从而挑动观众忠孝节义的审美观点。

三、叙事风格比较

二者皆以《史记·魏公子列传》作为基型，然其中叙事风格迥异，说明于后：

（一）与史实相较

1. 案头本：忠于史实，与《史记·魏公子列传》原文，几无二致；另有借用弋阳腔加“滚白[①]”的方法，将《史记》原文与曲文加以融合，通俗易懂。今各举一例如下：

---

① 滚白：弋阳诸腔盛行后，为了更贴近观众，使之理解剧中人物与情节，伶工艺人有时会在曲牌中间差入一段说白，名为滚白，接近口语，通俗易懂，朗诵性强，一方面可用来解释深奥的曲文，也可将演员的情绪发挥到淋漓尽致。

（1）与《史记》原文雷同：第15出〈信陵单骑赴秦军〉［太师引］曲文之后有宾白云：

……公子喜士，名闻天下，今日有难，无他计策，乃欲身赴秦军。譬如肉投饿虎，何功之有？且要那门客何用？况公子遇老臣甚厚，公子往而老臣不送。算公子疑恨，必定转来，故此奉迎。[①]

《史记》该段原文云：

公子喜士，名闻天下。今有难，无他端而欲赴秦军，譬若以肉投馁虎，何功之有哉？尚安事客？然公子遇臣厚，公子往而臣不送，以是知公子恨之复返也。[②]

二者雷同度颇高。

（2）滚白形式：第19出〈侯生临行荐朱亥〉［前腔（孝顺歌）］云：

蒙垂问◎当尽心◎临机一着要较浅深◎语云：将在外，主令有所不受，以便国家也。倘公子合符，而晋鄙疑之，复请于王，便是掘井不及泉。前工弃九仞◎朱生你过来。你可送公子去，到那其间，休得容忍。袖四十斤锤。把那晋鄙击成齑粉◎方可独领全军◎疾驱前进◎除秦暴。免赵侵◎那时救赵强魏，好教两边厢听捷音◎[③]

《史记》该段原文云：

公子行，侯生曰："将在外，主令有所不受，以便国家。公子即合符，而晋鄙不授公子兵而复请之，事必危矣。臣客屠者朱亥可与俱，此人力士。晋鄙听，大善；不听，可使击之。"[④]

作者将《史记》原文穿插在曲牌［孝顺歌］中，造成滚白之效果，便于观众理解剧情。

2. 场上本：大致由民间曲家或梨园艺人执笔，较之史实颇加渲染，怪力乱神等荒谬的情

---

① 张凤翼：《窃符记》，《张凤翼全集》，272页。

② 司马迁：《史记. 魏公子列传》，中华书局编辑部：《二十四史（缩印本）》（北京：中华书局，1997年11月），册1，卷77，2380页。

③ 张凤翼：《窃符记》，《张凤翼全集》，282页。

④ 司马迁：《史记·魏公子列传》，《二十四史（缩印本）》，册1，卷77，2380页。

节，不时插入剧情之中，例如：第 3 折侯嬴预知三年后丑月卯日己当死；第 21 折王叟奉上帝敕令，召集赵国四十万冤兵之魂，共助信陵君抗秦；第 24 折侯嬴白日飞升等等；凡此皆与民间信仰神怪部分密合，比起案头本更能迎合民间口味。

（二）叙事节奏

1. “案头本”的本事，大都仿《史记·魏公子列传》而来，往往为了顾及史实而使叙事节奏拖泥带水、滞碍不前。例如作者为了凸显侯嬴的形象，从第 2 出到第 5 出，将史传中侯嬴事迹，一一敷演，虽能烘托魏公子礼贤下士之风范，同质性太高之剧情，毕竟令人不耐。此外，秦攻赵，赵国君臣，日夜引颈，渴望魏援之心情，只消一两支曲牌组过场，交代过去便可，不需大费周章[①]，小题大作，拖延了叙事节奏。

2. “场上本”的叙事节奏较为明快，首折交代信陵君与平原君的姻亲关系，接着只用一折就说明了侯嬴与朱亥的师生关系，及二人与信陵君认识经过，到了第 5 折观众已然了解当时秦、赵、魏三国之矛盾关系；剧情布局相当流畅，虽然不免偏离史实，然梨园伶工长年浸淫于此，深知文人案头剧美则美矣，总与舞台演出有些偏差，故采用明快的叙事节奏，卢前《读曲小识》云：“盖南北曲之衰，以观众与作者相去日远，梨园遂设此折衷办法，亦一道也。[②]”由此观之，案头本作家较不了解场上运作，场上本较贴近演出现实，叙事节奏之快慢即其例也。

（三）叙事内容

1. “案头本”全剧凡 40 出，其叙事内容与史传所述，差别不大，仅于赵括、李同、颜恩之事稍加点染而已。“场上本”叙事内容与史传相差颇大，首先添加许多如王叟、仇仁这类史传所无的角色，强化如姬对信陵君的感激，从而为窃兵符之事埋下伏笔。其次塑造出深明大义的赵母贤明形象，从而凸显赵国的灾难起于赵王的愚昧，及赵括的傲慢自大、纸上谈兵、缺乏实务经验。第三全力塑造侯嬴、如姬的舞台形象，“案头本”只用叙述法带过的剧情，“场上本”则安排实际演出，例如：击杀如姬的杀父仇人、如姬窃符、朱亥锥杀晋鄙等等情节，以造成侯嬴、如姬二人戏份相当的局面。

2. “场上本”善于去芜存菁；“案头本”则以实作实：就塑造信陵君礼贤下士的形象而论，“场上本”只敷演信陵君与侯嬴、朱亥间的关系，就达到目的；“案头本”的剧尾又带出毛、薛二公与信陵君的关系，就史实而论，毛、薛二公是真有其人，但戏剧不是史实的翻版，相类似的情节太多，就成狗尾续貂了。

---

① 案头本用了第 23、24 两出戏来铺叙剧情，过于词费。

② 卢前：《读曲小识》，1 页。

四、套数牌调析论

卢前《读曲小识·序》云："套数之结构，决非一曲所能成，而钞本中有以［桂枝香］一支为一套者，虽律属不合，然在场上确有此事实也。盖南北曲之衰，以观众与作者相去日远，梨园遂设此折衷办法，亦一道也。①"

是知场上本之套数尝为观众而设，兹将二本之联套情况比较于下：

（一）案头本联套析论

1. 南曲联套。

（1）一般袭用套式，计 12 套：

①第 2 出［瑞鹤仙］［宝鼎儿］［锦堂月］［前腔］［醉翁子］［前腔］［侥侥令］［前腔］［尾声］。

按：此套之基本曲牌依序为：［锦堂月］［醉翁子］［侥侥令］［尾声］，而［锦堂月］之前尚可视场上需要，加词牌若干支作为引子曲，而引子曲之后，可依需要增加［前腔］，或者减少一、两支的过曲。明传奇中以此为基础而成套者，凡八十②。

②第 5 出［生查子］［画眉序］［前腔］［滴溜子］［鲍老催］［双声子］［尾声］。

按：此套之基本曲牌依序为：［画眉序］［滴溜子］［鲍老催］［滴滴金］［鲍老催］［双声子］［尾声］，而［画眉序］之前尚可视场上需要，加词牌若干支作为引子曲，而引子曲之后，可依需要增加［前腔］，或者减少一、两支过曲，如本联套以［生查子］为引子曲，少了［滴滴金］。在明传奇中以此为基础而成套者，凡七十六。

③第 8 出［西地锦］［前腔］［前腔］［桂枝香］［前腔］［大迓鼓］［前腔］［前腔］。

按：此套以［桂枝香］及［大迓鼓］若干支组成，在明传奇中以这几支曲牌为基础，作成联套者，凡十六套。如本套［桂枝香］之前加三支［西地锦］之联套法，明传奇中，尚属仅见。

④第 10 出［番卜算］［福马郎］［前腔］［四边静］。

按：就明传奇联套而论，［福马郎］及［四边静］经常是以［引子曲］［四边静］［前腔］［福马郎］［前腔］的形式出现，凡十七套。而本套将［福马郎］置于［四边静］之前者，明传奇中亦不多见。

---

① 卢前：《读曲小识》，1 页。

② 依据许子汉《明传奇排场三要素发展历程之研究》该书所统计，（台北：国立台湾大学出版委员会，1999 年 6 月），其后本文所提到有关明传奇联套究竟有几套的数据，都出自该书之统计，为减省篇幅，注释不再说明。

⑤第 11 出［七娘子］［懒画眉］［前腔］［不是路］［前腔］［前腔］［皂角儿］［前腔］。

按：就明传奇联套而论，［不是路］及［皂角儿］经常在同一组联套中出现，凡二十六套，然大多数不与［懒画眉］联套。

⑥第 16 出［谒金门］［忒忒令］［前腔］［沉醉东风］［前腔］［园林好］［五供养］［玉交枝］［川拨棹］［前腔］［尾声］。

按：此套式之基本组合依序为：［忒忒令］［沉醉东风］［园林好］［江儿水］［五供养］［玉胞肚］［玉交枝］［川拨棹］［尾声］，而［忒忒令］之前尚可加若干支词牌作为引子曲，而引子曲之后，可视需要增加［前腔］，或者减少一、两支过曲。在明传奇中以此联套者，凡九十二。

⑦第 17 出［霜天晓角］［罗江怨］［前腔］［香柳娘］［前腔］［前腔］［前腔］［前腔］［前腔］［前腔］。

按：此套之基本组合依序为：［引子］［罗江怨］［香柳娘］，而［罗江怨］之前尚可加一或若干支词牌作为引子曲，而引子曲之后，可依需要增加［前腔］，少有插入它支曲牌者。在明传奇以［引子］［罗江怨］［香柳娘］联套者，凡六套。

⑧第 20 出［步蟾宫］［一江风］［步蟾宫］［泣颜回］［前腔］［催拍］［前腔］［一撮棹］。

按：明传奇联套中［催拍］［一撮棹］经常同时出现，前面除了加引子曲与前腔①，自成套数之外，尚可衔接多种曲牌，例如：［不是路］［榴花泣］［前腔］［催拍］［前腔］［一撮棹］之联套明传奇有六套。本联套［催拍］［一撮棹］则是与［步蟾宫］［一江风］［泣颜回］等三支曲牌稍加变化而成，明传奇中［催拍］［一撮棹］前面衔接他曲者尚有十五套例子。

⑨第 26 出［菊花新］［玉抱肚］［玉山颓］［前腔］［玩仙灯］［念奴娇序］［前腔］［前腔］［前腔］［古轮台］［前腔］［尾声］。

按：除去引子曲［菊花新］不计外，此套由两个套式组成。其一是［玉抱肚］［玉山颓］加上［玩仙灯］所组成的一套②；另一是［念奴娇序］［古轮台］［前腔］［尾声］所组的套③；前者属南双调，后者属南大石调，或是管色相近故可联为一套，明传奇中不见此套。

⑩第 28 出［一剪梅］［前腔］［山花子］［前腔］［大和佛］［舞霓裳］［尾声］。

按：此套之基本组合依序为：［山花子］［大和佛］［舞霓裳］［红绣鞋］［尾声］，而［山花子］之前尚可视需要，加词牌一或若干支作为引子曲，而引子曲之后，可依照需要增加［前腔］，或者减少一、两支过曲。明传奇中以此作成联套者，凡五十八。

⑪第 29 出［何满子］［字字双］［何满子］［宜春令］［前腔］［绣带儿］［前腔］［尾声］。

按：此套之基本组合依序为：［宜春令］［绣带儿］［尾声］，而本套在［宜春令］之前尚

---

① 例如：［引］［催拍］［前腔］［前腔］［前腔］［一撮棹］形式的联套，明传奇总共有 19 套例子。

② 明传奇有 4 例。

③ 明传奇有 22 例。

有两支［何满子］为引子曲，及一支［字字双］过曲。［宜春令］之后，可依需要增加［前腔］。明传奇中以此形成联套者凡五套。

⑫第39出［踏莎行］［醉扶归］［小桃红］［下山虎］［蛮牌令］［尾声］。

按：此套之基本组合依序为：［小桃红］［下山虎］［蛮牌令］［尾声］，而［小桃红］之前可视需要，加引子曲，或过曲。明传奇中以此组套者，凡四十九。

（2）叠调联套，计18套：

①第4出［卜算子］［朝天子］［前腔］［望吾乡］［前腔］［二犯傍妆台］［前腔］。

按：此套以［卜算子］为引子，其后各以［朝天子］［望吾乡］［二犯傍妆台］循环两次的联套方式，明传奇中属于仅见。

②第7出［千秋岁］［石榴花］［前腔］［临江子］［剔银灯］［前腔］。

按：明传奇中有［剔银灯］前加引子曲，后用［前腔］成套之例，凡36例，然此套除引子曲［千秋岁］外，又加入［石榴花］、［临江子］两牌成套者，尚不多见。

③第9出［番卜算］［四边静］［前腔］。

按：此套以［番卜算］为引子曲，实即［卜算子］也。吴梅《南北词简谱》卷六［卜算子］云："此与诗余同。旧谱又有［番卜算］一体，句法与此同，不当别立一格。[①]"引子曲后加［四边静］［前腔］之联套法，明传奇中共有四十二例。

④第12出［红绣鞋］［前腔］［驻马听］［前腔］。

按：明传奇中，［红绣鞋］与［驻马听］通常前加引子曲，后加前腔，各自成套[②]，少有联成一套者。

⑤第13出［凤逞阁］［前腔］［出队子］［前腔］。

按：［凤逞阁］［前腔］为引子曲不计入，［出队子］属南黄钟，叠调，明传奇中共有15例。

⑥第14出［蛮牌令］［金蕉叶］［三换头］［前腔］[③]。

按：此套明传奇中不多见。盖［金蕉叶］是南越调之引子曲，［蛮牌令］是南越调之过曲，联套中少见将过曲置于引子曲之前者。考张凤翼原作第14出，是由末角颜恩先出场，直接唱［蛮牌令］过曲，不用引子曲，而［金蕉叶］则为生信陵君出场时之引子曲，其后换成南南吕之［三换头］加［前腔］。

⑦第15出［缕缕金］［前腔］［前腔］［太师引］［前腔］。

按：吴梅《南北词简谱》卷六［缕缕金］云："此支可单用，则净丑用作引子也。亦入联

---

① 吴梅：《南北词简谱》，《吴梅全集．南北词简谱》（石家庄：河北教育出版社，2002年7月），卷下，343页。

② 明传奇中［红绣鞋］前加引子，后用前腔，自成一套者有13例，［驻马听］则有50例。

③ 按：《琵琶記》第18出〈再报佳期〉之联套亦与此相同。［三换头］属南曲南吕宫。

套内，则例居［会河阳］后也。末句必叠。[①]” 考张凤翼原作第15出，唱第一、三支［缕缕金］者为外侯嬴，第二支［缕缕金］唱者为生信陵君，可见皆为过曲用法，明传奇中用此例者大多只用一支组套，凡二例，后接［太师引］者不多见。

⑧第18出［忆秦娥］［金索卦梧桐］［刘泼帽］［三学士］［前腔］。

按：明传奇中［三学士］前加引子曲，后用前腔的方式组套者凡十三例，此套之［忆秦娥］为引子曲，又插入［金索卦梧桐］、［刘泼帽］两支过曲之联套，则不多见。

⑨第19出［六么令］［前腔］［锁南枝］［前腔］［六么令］［孝顺歌］［前腔］［前腔］。

按：此套之基本组合为：［六么令］［锁南枝］［孝顺歌］三支，明传奇没有将此三支曲牌混合组套者，例如用［六么令］组套的有十五例，用［锁南枝］数支组套的有四十六例，用［孝顺歌］组套者有九例。

⑩第22出［驻云飞］［前腔］［红衲袄］［扑灯蛾］［尾声］。

按：明传奇中［红衲袄］很少见与［驻云飞］组套，通常都与［大迓鼓］［东瓯令］［江头金桂］等牌组套，而［驻云飞］则常与［驻马听］组套。

⑪第23出［绕池游］［五更转］［前腔］。

按：此以商调引子曲［绕池游］后加两支［五更转］组套，明传奇中共有十二例。

⑫第25出［玉芙蓉］［前腔］［前腔］［前腔］。

按：［玉芙蓉］属南正宫过曲，明传奇联套通常前加引子曲，后有过曲，如《红梨记》第2出[②]〈指要〉其套式为［破齐阵］［前腔］［玉芙蓉］［前腔］［倾杯序］［朱奴儿犯］［尾声］；或者直接以［玉芙蓉］代替尾声，如《义侠记》第2出〈游寓〉[③]，其套式为［满庭芳］［缑山月］［玉芙蓉］［前腔］。本套直接用四支［玉芙蓉］组套，明传奇中少有。

⑬第31出［天下乐］［奈子花］［前腔］。

按：此套在明传奇中少见。

⑭第32出［双劝酒］［前腔］［双瀏鶒］［前腔］。

按：此套在明传奇中少见。

⑮第34出［高阳台］［胜葫芦］［高阳台］［前腔］［前腔］［前腔］［尾声］。

按：此套第三支［高阳台］及其三支［前腔］，当为［高阳台序］之误题，另有商调引子曲之［高阳台］与词格相同当是词牌。明传奇以［高阳台］前加引子曲，再用数支［前腔］，末加尾声[④]之组套共有四十例。此套之第一支［高阳台］［胜葫芦］皆为引子曲，其中［高阳

---

① 吴梅：《南北词简谱》，《吴梅全集．南北词简谱》，卷下，407页。

② ［明］徐复祚著，陈绍华评注：《红梨记评注》，黄竹三、冯俊杰编：《六十种曲评注》（长春：吉林人民出版社，2001年9月），册14，537～540页。

③ ［明］沈璟著，车文明评注：《义侠记》，《六十种曲评注》，册21，18～19页。

④ 亦有不加尾声者。

台］仅有九句，与正格之十一句有别。此套当更正为［高阳台］［胜葫芦］［高阳台序］［前腔］［前腔］［前腔］［尾声］方是。

⑯第 35 出［意难忘］［意难忘后］［朝元歌］［前腔］［前腔］［前腔］。

按：［朝元歌］为［朝元令］之误名，吴梅《南北词简谱》云：「此调以四支为一套」，此套则加两支引子曲而成套数。明传奇以此组套者共三十四例。

⑰第 38 出［金珑璁］［忆多娇］［前腔］［前腔］［前腔］。

按：本套用双调［金珑璁］作引子曲，后接四支［忆多娇］，明传奇中不多见。

⑱第 40 出［甘州歌］［前腔］［前腔］［前腔］［节节高］［前腔］［尾声］。

按：明传奇中以［甘州歌］［节节高］作为联套基础的方式较为少见。

（3）两腔互迎联套，计 2 套：

①第 33 出［啄木儿］［秋夜月］［啄木儿］［归朝欢］［唐多令］［白练序］［醉太平］［白练序］［醉太平］。

按：明传奇用［白练序］［醉太平］两腔互迎者，凡三十五例。

②第 24 出［神仗儿］［滴溜子］［锦上花］［滴溜子］［锦上花］［滴溜子］［前腔］［三段子］［前腔］。

按：明传奇用［滴溜子］［锦上花］两腔互迎三次者，仅见于此。

2. 北曲联套：仅 1 套。

第 37 出［端正好］［耍孩儿］［四煞］［三煞］［二煞］［一煞］［水底鱼儿］［收尾］。

按：标准之北曲联套，通常在［耍孩儿］之后的数支［煞尾］自成一套尾声，不安插他曲牌，此［水底鱼儿］为丑扮秦军蒙骜领军所唱，与前出（36 出）所唱［水底鱼儿］之内容全同，但仅属于赚曲性质，与［耍孩儿］非同套曲牌。

3. 南北合套：凡 2 套。

（1）第 21 出［夜游朝］［琐窗郎］［前腔］［北新水令］［步步娇］［北折桂令］［江儿水］［北雁儿落带德胜令］［侥侥令］［北收江南］［园林好］［北沽美酒带太平令］［尾声］。

按：［夜游朝］不见于曲谱，或为［夜游湖］之误；［琐窗郎］为犯调，以［琐窗寒］为主，别犯［贺新郎］末三句而成者。自［北新水令］始，则一北一南之曲牌间列成套。

（2）第 30 出［北点绛唇］［豹子令］［前腔］。

按：［豹子令］又名［鲍子令］，属南越调。

4. 集曲联套：共有 2 套。

（1）第 6 出［风入松慢］［六犯宫词］［九回肠］。

按：［风入松慢］不当做为引子曲，吴梅《南北词简谱》卷八［风入松］云："……旧谱作慢，不知慢是起板曲，不当列诸引子也。且此调有引子有过曲，是过曲为慢词，引子为散

板也。今诸谱皆以引子为慢，不其颠乎?[1]”是知此弊也。［六犯宫词］为犯［梁州序］［桂枝香］［甘州歌］［醉扶归］［皂罗袍］［黄莺儿］等六支曲牌。［九回肠］集［解三酲］［三学士］［急三鎗］三支曲牌所成。

（2）第 27 出［破齐阵］［风云会四朝元］［前腔］［单调风云会］［前腔］。

按：［破齐阵］乃集［齐天乐］与［破阵子］而来。［风云会四朝元］乃集［五马江儿水］［桂枝香］［柳摇金］［驻云飞］［一江风］［朝元令］等曲牌而成。［单调风云会］则由［一江风］［驻云飞］所集成。

以上为案头本之联套，绝大多数以南套为主；北套、南北合套、集曲联套各一、二套应景而已；一般袭用联套中，第 1 出以［庆清朝慢］总括全剧大意，第 3 出用南双调过曲［窣地锦裆］、南仙吕过曲［皂罗袍］组套，较为少见；第 36 出仅由丑扮蒙骜唱一支［水底鱼儿］[2] 是过场戏；此外，多援前例。

（二）场上本联套析论

1. 南曲联套。

（1）一般袭用套式，计 8 套：

①第 2 折［破阵子］［七娘子］［泣颜回］［催拍］［前腔］［前腔］［尾声］。

按：［泣颜回］后接［催拍］数支，明传奇常见，通常会接［一撮棹］结尾，此处以［尾声］代，或是演出考虑。

②第 3 折［番卜算］［桂枝香］［前腔］［不是路］［长拍］［短拍］［尾声］。

按：本联套的基本架构是［引子］［桂枝香］［不是路］［长拍］［短拍］［尾声］，明传奇之《红拂》、《双烈》、《三祝》、《义烈》、《鸾鎞》、《旗亭》、《玉簪》、《上林春》、《节侠》、《节侠》《女丈夫》、《青虹啸》、《明月环》、《西园》、《绿牡丹》、《疗妒羹》等 16 本，皆有此套。

③第 10 折［谒金门］［园林好］［江儿水］［玉抱肚］［玉交枝］［川拨棹］［尾声］。

按：明传奇联套常有用［步步娇］［忒忒令］［沉醉东风］［园林好］［江儿水］［五供养］［玉胞肚］［玉交枝］［川拨棹］［尾声］之联套方式，如今场上本删掉［步步娇］［忒忒令］［沉醉东风］［五供养］等四支，当为场上灵活调度所需。

④第 11 折［西地锦］［出队子］［神仗儿］［啄木儿］［三段子］［归朝歌］。

按：［出队子］［啄木儿］［三段子］三支曲牌同时出现在明传奇中，凡 18 例，再搭配其他曲牌，即可灵活调度以供场上之需。

⑤第 16 折［夜游湖］［不是路］［山坡羊］［小桃红］［下山虎］［忆多娇］［前腔］［尾

---

① 吴梅：《南北词简谱》，《吴梅全集・南北词简谱》，卷下，572 页。

② ［水底鱼儿］（同［水底鱼］）通常用在战争或行色匆匆之场面，大多以一支或以上，自组过场戏，偶有与它曲联套者，明传奇中仅见于［玉环记］第 23 出，作尾声用。

声]。

按：明传奇联套之［小桃红］［下山虎］［醉归迟］［忆多娇］［尾声］等曲牌经常并列，场上本将［忆多娇］代［醉归迟］，再以［夜游湖］［不是路］［山坡羊］做开头，明传奇中罕见。

⑥第 17 折［缕缕金］［粉孩儿］［红芍药］［耍孩儿］［会河阳］［越恁好］［红绣鞋］［尾声］。

按：明传奇联套中［粉孩儿］［福马郎］［红芍药］［耍孩儿］［会河阳］［缕缕金］［越恁好］［红绣鞋］［尾声］诸曲并列凡 24 例，场上本以［缕缕金］作引子，删［福马郎］，亦灵活调度之例也。

⑦第 20 折［水底鱼］［红衲袄］［黄莺儿］［簇御林］［尾声］。

按：［黄莺儿］［簇御林］经常并列，或前或后，灵活调度，然与［水底鱼］［红衲袄］联套，则明传奇中未见他例。

⑧第 24 折［泣颜回］［沽美酒］［画眉序］［鲍老催］［尾声］。

按：本套基本型为［引］［画眉序］［前腔］［前腔］［前腔］［滴溜子］［鲍老催］［滴滴金］［鲍老催］［双声子］［尾声］，场上本省略许多，加入北曲［沽美酒］，形成不规则之南北合套，当为梨园变通者。

（2）迭调联套，凡 5 套：

①第 5 折［卜算子］［玉抱肚］［前腔］［八声甘州］。

按：明传奇中以［玉抱肚］［八声甘州］组套者，尚不多见。

②第 7 折［小蓬莱］［鹊桥仙后］［醉扶归］［前腔］［皂罗袍］［前腔］［尾声］。

按：此套之［小蓬莱］［鹊桥仙后］实为引子曲，主要以［醉扶归］［皂罗袍］组套，明传奇凡 16 例。

③第 8 折［梨花儿］［锁南枝］［前腔］［前腔］［前腔］。

按：［梨花儿］作引子曲，后用四支［锁南枝］组套。明传奇中不加引子，仅［锁南枝］四支组套者，凡 46 例。

④第 12 折［一江风］［前腔］［解三酲］［前腔］。

按：明传奇以［一江风］单独组套者凡 17 例；而［解三酲］则有 22 例；然二者并列组套者，不多见；而［一江风］与［大迓鼓］联套者，凡 6 例；［解三酲］与［针线箱］联套者，凡 6 例。

⑤第 21 折［驻云飞］［驻云飞］［驻云飞］。

按：明传奇中用［驻云飞］单独成套者，凡 30 例。

（3）两腔以上互迎联套，缺。

2. 北曲联套，共 5 套。

（1）第 4 折［点绛唇］［粉蝶儿］［耍孩儿］［三煞］［二煞］［煞尾］。

按：此套移宫换调，由［仙吕］转［中吕］再转［般涉］，通常用在剧情高潮迭起、峰回路转之时。

（2）第 9 折［端正好］［滚绣球］［倘秀才］［叨叨令］［脱布衫］［小梁州］［么］［上小楼］［煞尾］。

按：此为完整之北套，以表达赵括之母大义凛然之形象。

（3）第 13 折［醉花阴］［喜迁莺］［出队刮地风］［古水仙子］［煞］。

按：此折演朱亥潜入赵营斩仇仁之首，故需用北曲衬托其激越高昂之舞台气氛。

（4）第 14 折［新水令］［折桂令］［雁儿落］［收江南］［沽美酒］［清江引］。

按：此折演如姬祭拜亡父，故组北套以发其悲愤激越之情。［清江引］可代尾声。

（5）第 22 折［引］［山坡羊］［尾］。

按：明传奇以［引］［山坡羊］［前腔］联套较多，凡 29 例。

3. 南北合套，共 5 套：

（1）第 6 折［天下乐］［步步娇］［前腔］［风入松］［前腔］［前腔］。

按：此折分别用南、北曲表达如姬父女被仇仁欺凌，又获救之跌宕起伏剧情。

（2）第 15 折［新水令］［双声子］［驻马听］［搅筝琶[1]］［滴溜子］［沽美酒］［尾声］。

按：本折用南北合套，衬托赵军四十万被坑杀之悲情。

（3）第 18 折［粉蝶儿］［泣颜回］［上小楼］［黄龙衮犯］［下小楼］［尾声］。

按：此处用南北合套表达出如姬窃兵符的情况，及患得患失的情绪。

（4）第 19 折［点绛唇］［混江龙］［香柳娘］［扑灯蛾］［尾］。

按：此折演侯嬴激励魏无忌前往救赵，用北曲衬托其气势，用南曲诉说别情。

（5）第 23 折［卜算子］［桂枝香］［油葫芦］［那咤令］［寄生草］［前腔］［煞尾］。

按：［卜算子］［桂枝香］皆为南仙吕宫，后接五支北曲，魏王发现失符，愤怒之情，借北曲宣泄。

4. 集曲联套，缺。

以上为场上本之联套分析，绝大多数以南曲联套为主，其次是北曲联套、南北合套各 5 套，一般袭用联套共 8 套；第 1 折［沁园春］总括全剧情节，第 16、20 折之组套较为少见，其余套数虽援前例，然变化明显，所组套数比案头本灵活，长短适中，与《六十种曲》完全相同的套数十分罕见，比案头本亦明显不同，由繁趋简之诉求相当强烈。

---

① 按：原文作［搅筝琶］应为［搅筝琶］之误。

五、排场比较

排场是戏剧演出之重要因素，传奇作家鲜有不讲究排场者，而排场牵涉到两个因素——冷热相济与劳逸均衡，前者即上场人数的问题[①]，后者则为角色本身工作负担的问题[②]。兹将案头与场上本之角色人物列成表格，再作详细探讨：

表一　案头本角色名目分工表

角色、人物 \ 出数		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
生	信陵君		*	*	*	*			*		
小生	敬贤		*								
	内官或魏使		*						*		
	宾客			*		*					
	平原君							*			
旦	信陵夫人		*								
贴	如姬						*		*		
	平原夫人							*			
净	魏王								*		
	宾客			*		*					
	侍婢		*								
	朱亥				*						
	白起										*
副净	管家婆										
末	内官		*								
	院子	*		*		*					
	宾客			*							
	车夫				*						
	李同										
	颜恩						*				
	晋鄙或毛公										
	赵王										

① 若是针对专门研究排场的论文，除了统计每场次的人数之外，还要讨论分场安排的问题，本文重点不在专门研究排场，故只论前者。

② 若是针对专门研究排场的论文，除了统计角色出场的总次数之外，还要讨论角色唱曲数的问题，本文重点不在专门研究排场，故只论前者。

续表

角色、人物 \ 出数		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
外	侯嬴或须贾				*	*					
	内使或薛公										
丑	车夫				*						
	侍婢		*								
	公孙贺		*					*			
	宾客			*		*					
	赵括									*	*
	管家婆							*			
	梅香或小二										
	秦使或蒙骜										
	内使或魏使										
众					*					*	*
卒	内使										
	赵卒										*
	秦卒										*
	晋鄙军士										
	报事小卒或从人										
各出人数统计		1	8	6	6	6	2	4	4	2	5

续表

角色、人物 \ 出数		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
生	信陵君			*	*	*	*		*	*	*
小生	敬贤										
	内官或魏使										
	宾客										
	平原君	*									
旦	信陵夫人						*		*		
贴	如姬							*			
	平原夫人	*									
净	魏王			*							
	宾客										
	侍婢										
	朱亥									*	*
	白起										
副净	管家婆										

续表

出数 角色、人物		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
末	内官										
	院子	*									
	宾客										
	车夫										
	李同	*		*	*						
	颜恩	*			*		*	*	*		
	晋鄙或毛公										*
	赵王										
外	侯嬴或须贾					*				*	
	内使或薛公			*							
丑	车夫					*					
	侍婢										
	公孙贺										
	宾客										
	赵括										
	管家婆										
	梅香或小二	*									
	秦使或蒙骜			*							
	内使或魏使										
众						*					
卒	内使	*									
	赵卒										
	秦卒		*								
	晋鄙军士										*
	报事小卒或从人										
各出人数统计		7	1	5	3	4	3	2	3	3	4

续表

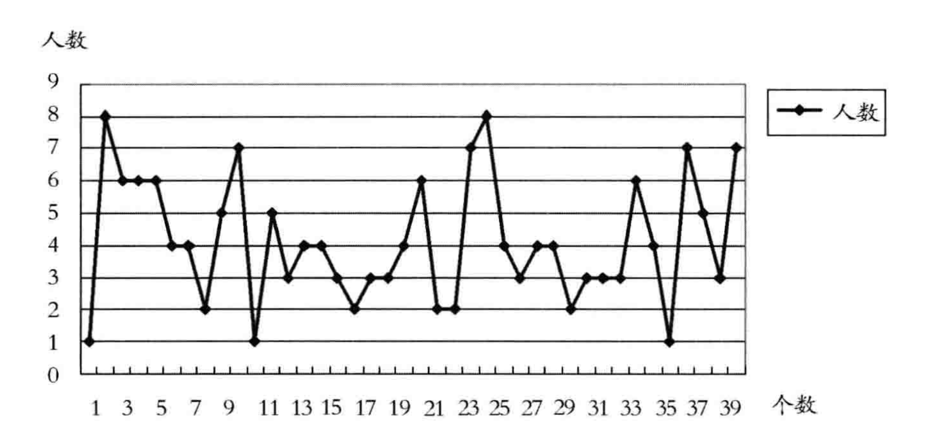
出数 角色、人物		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
生	信陵君					*				*	
小生	敬贤										
	内官或魏使										
	宾客										
	平原君				*	*			*		
旦	信陵夫人							*			

续表

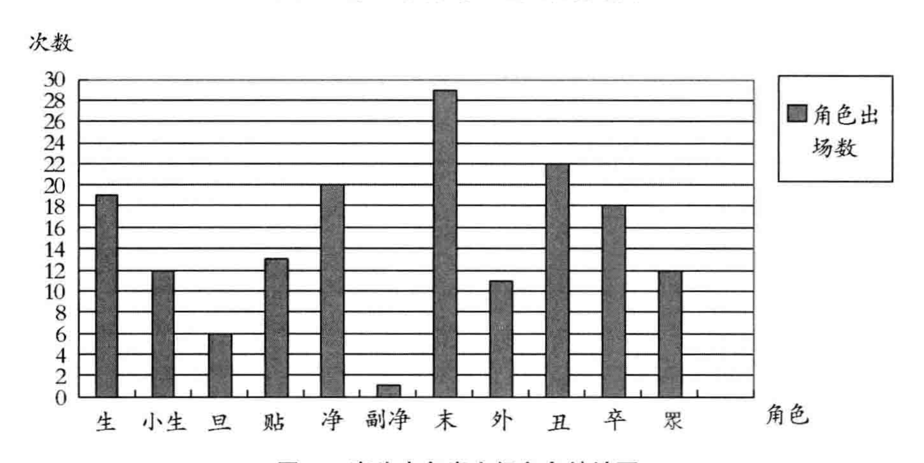
角色、人物	出数	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
贴	如姬	*					*				
	平原夫人			*					*		
净	魏王	*					*				
	宾客										
	侍婢										
	朱亥					*					
	白起				*	*					
副净	管家婆							*			
末	内官										
	院子	*									
	宾客										
	车夫										
	李同				*						
	颜恩	*	*			*	*	*			
	晋鄙或毛公									毛公	
	赵王				*	*					
外	侯嬴或须贾			*							
	内使或薛公									薛公	
丑	车夫										
	侍婢										
	公孙贺										
	宾客										
	赵括										
	管家婆										
	梅香或小二			*						小二	
	秦使或蒙骜										蒙骜
	内使或魏使	*							*		
众		*			*	*	*		*		*
卒	内使										
	赵卒										
	秦卒				*	*					
	晋鄙军士										
	报事小卒或从人				*						
各出人数统计		6	2	2	7	8	4	3	4	4	2

续表

角色、人物 \ 出数		31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	个人出场数
生	信陵君				*	*		*		*	*	19
小生	敬贤											1
	内官或魏使				魏							3
	宾客											2
	平原君					*						6
旦	信陵夫人								*		*	6
贴	如姬			*					*		*	8
	平原夫人					*						5
净	魏王	*		*					*		*	8
	宾客											2
	侍婢											1
	朱亥									*	*	6
	白起											3
副净	管家婆											1
末	内官											1
	院子	*										6
	宾客											1
	车夫											1
	李同											4
	颜恩											11
	晋鄙或毛公				毛							3
	赵王											2
外	侯嬴或须贾	须	须	须								8
	内使或薛公			薛								3
丑	车夫											2
	侍婢											1
	公孙贺											2
	宾客											2
	赵括											2
	管家婆											1
	梅香或小二								*			4
	秦使或蒙骜		蒙				蒙	蒙				5
	内使或魏使				魏							3
众					*			5 将		*	*	18
卒	内使						*					2
	赵卒											1
	秦卒		*									5
	晋鄙军士											*
	报事小卒或从人								从		从	3
各出人数统计		3	3	3	6	4	1	7	5	3	7	



图一　案头本各出上场人数统计图



图二　案头本各出上场角色统计图

表二　场上本角色名目分工表

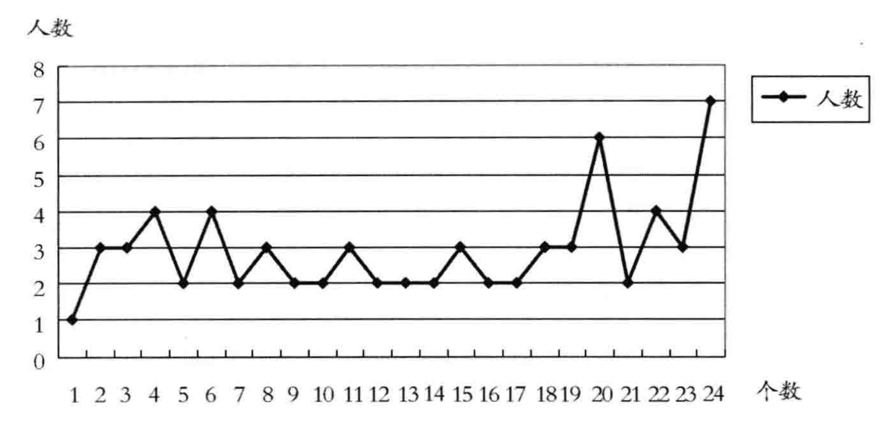
角色、人物 \ 出数		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
生	信陵君		*	*			*						*
小生	平原君		*							*			
	黄门				*								
	魏王							*					
	鄙将之一												
	秦将												
老生	王叟						*						
旦	如姬						*	*			*		
小旦	平原夫人		*										
老旦	括母								*	*			
末	开场	*											
	朱亥			*									
	廉颇											*	

续表

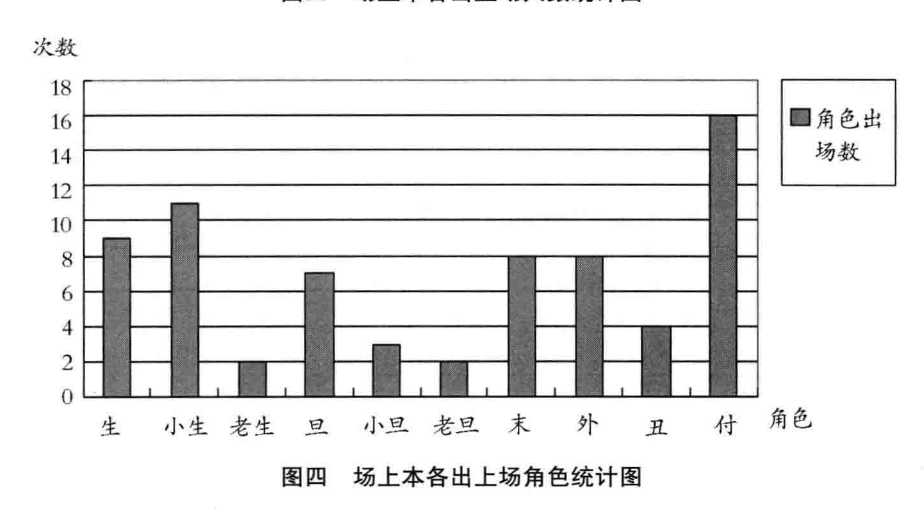
角色、人物 \ 出数		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
外	侯嬴				*								
	晋鄙					*							
丑	赵括									*			*
	鄙将之一												
付	仇仁					*	*		*			*	
	鄙将之一												
	白起				*								
	蒙骜				*								
	王翦				*								
	内监如意										*		
各出人数统计		1	3	3	4	2	4	2	3	2	2	3	2

续表

角色、人物 \ 出数		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	个人出场数
生	信陵君					*		*	*		*		*	9
小生	平原君				*									3
	黄门											*		2
	魏王						*					*	*	4
	鄙将之一								*					1
	秦将										*			1
老生	王叟									*				2
旦	如姬		*				*					*	*	7
小旦	平原夫人				*								*	3
老旦	括母													2
末	开场													1
	朱亥	*						*	*		*		*	6
	廉颇													1
外	侯嬴					*		*		*			*	6
	晋鄙								*					2
丑	赵括			*										3
	鄙将之一								*					1
付	仇仁	*												5
	鄙将之一								*					1
	白起			*										3
	蒙骜			*										2
	王翦													1
	内监如意		*				*						*	4
各出人数统计		2	2	3	2	2	3	3	6	2	4	3	7	



图三　场上本各出上场人数统计图



图四　场上本各出上场角色统计图

从以上两份表格、四张统计图观察出以下现象：

（一）角色人物：案头本之上场人物高达四十种之多，除了生、旦、小生、贴、外、净之主要角色外，光是末角就有九个，分别扮演：内官、院子、宾客、车夫、李同、颜恩、晋鄙、赵王、毛公等人物；净角也有五个，分别扮演宾客、侍婢、朱亥、白起、魏王等人物；丑角则要搬演十二种人物：车夫、侍婢、公孙贺、宾客、赵括、管家婆、梅香、小二、秦使、蒙骜、内使、魏使等；观众之应接不暇、耗神耗力可以想见，更遑论欣赏其艺术价值矣！针对此点，场上本大刀阔斧的改善，首先将出场人物精简为二十三种，以减轻观众之负荷；其次有些角色直书姓名，以便于排演时可以自由伸缩；再者调整脚色戏份，譬如信陵君夫人，在案头本系旦角扮演，戏份不多，只好凭空添加《信陵得符别夫人》、《信陵夫人得赵信》、《夫人郊迎谒魏王》等相思离别之氛围，以增长其份量，殊不知刻意安排的闺怨气氛，不甚适合《窃符记》，狗尾续貂，亦难感人；场上本则直接删掉信陵君夫人，旦角改饰如姬，戏份增加，例如：信陵君驱仇仁救如姬、如姬请信陵君报父仇等等，如此旦角戏份即能与生角抗衡，其在剧中地位就可高于侯嬴、朱亥、毛公、薛公等副角了。

（二）场次人数：比较图一（案头本）、图三（场上本）之“各出上场人数统计图”，发现案头本之曲线波澜起伏、跌宕热闹，高达 7、8 人的大场就有六个；5、6 人的正场也有八个，其余 3、4 人的短场最多高达十七场，1、2 人的过场戏也还有八场，可见是高潮迭起的大块文章。而场上本，凡二十四折，其中十八折的人数维持在 2、3 人左右，4 人的有三折，6 人的一折，7 人的一折，此有利于剧情的流畅与推展。然而比起案头本的气势，应该逊色不少，但就演出的可行性而言，案头本的难度较高，演出效果恐怕不如案头欣赏。

（三）出场次数：比较图二（案头本）、图四（场上本）之“各出上场角色统计图”，发现出场次数最多的是生角信陵君①，其次是如姬，照理说案头本用旦角演饰信陵夫人，她的戏份不当少于贴角的如姬才是，但信陵夫人受角色所限，无论如何加戏，都无法超越如姬，所以场上本干脆删掉信陵夫人，改由旦角演如姬，如此就不必浮滥加戏，朱亥与侯嬴都是戏中重要角色，份量与如姬相当而出场次数，朱亥略少一、二次；颜恩与如意虽非主角，然穿针引线，亦不可少，故案头本颜恩戏份重，总出场 11 次，场上本如意也有 4 次，可见两本都重视此问题。

结　语

本文比较《窃符记》“案头本”与“场上本”之出目本事、剧本架构、叙事风格、牌调分析、角色分工等项目，兹将所得总结于后：

（一）就出目本事而论，剧作家若照本宣科，不作剪裁点染功夫，可能造成与观众渐行渐远的现象。案头本以《史记・魏公子列传》为基型，改动部分不算多，所以令观众惊艳之处，势必不多；相较之下，场上本的改动幅度较大，所点染出来的情节，较能吸引观众，但是光靠怪力乱神的剧情哗众取宠，也非长久之道，故适度提升编剧家之艺术水平，才是传统戏曲的生存之道。

（二）就剧本架构而论，《窃符记》案头本，除魏公子外，前半部重心为侯嬴、朱亥；后半部则强调毛、薛二公；要角如姬，只由“贴”扮演，戏份甚至不如平原君，架构严重失衡。场上本用旦扮演如姬，戏份与侯嬴、朱亥并重，戏剧架构均衡，而其四条支线都有重头戏在其中，故皆张力饱满，此亦为案头本远不能及者。

（三）就叙事风格而论，案头本由文人曲家张凤翼执笔，叙事内容与《史记・魏公子列

---

① 从图二、图四来观察，出场次数最多的是末与付，但是因为是一角饰多种人物，故图表上有这现象，可参照前表一、表二的人物角色栏即可分晓。

传》所述，差别不大，仅于赵括、李同、颜恩之事稍加点染而已，故叙事节奏难免拖泥带水、滞碍难伸。场上本由民间曲家或艺人执笔，较之史实颇加渲染，怪力乱神之事时所多有，然剧情流畅，颇能迎合观众口味。此为梨园伶工长年浸淫此艺，对观众心理有深入了解，针对文人剧缺失作改编，即便是叙事情节之切入，亦与文人剧不同。

（四）就牌调联套而论，传统戏曲的套数结构门道精深，绝非泛泛之辈，草草可成；案头本联套，力求符合传统联套规矩，少有创发；场上本动辄增删，少蹈规矩，于律实属不合，然为便利排演，乃自由伸缩，不拘其式，亦为无可奈何、迁就现实之事。

（五）就角色分工而论，案头本角色名目高达四十余种，不易集中，观众眼花缭乱，费耗精神。场上本角色名目约二十三种左右，舞台上的人数每场平均维持 2～3 人，最多不会超过 6～7 人，比起案头本精简不少。

传统戏曲虽名「传统」，然其传承需靠一代代创新，同题材的《窃符记》，案头与场上殊异，文人案头剧固有其长，然而戏曲毕竟要走出书斋，通过观众检验，才有未来。至于将更多案头与演出本做比较，俾使相辅相成，创出双赢剧本，则有待来日努力。

参考文献：

［1］王文章主编. 傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊. 北京：学苑出版社，2010.

［2］司马迁. 史记. 中华书局编辑部. 二十四史（缩印本），第 1 册，北京：中华书局，1997.

［3］吕天成. 曲品. 中国戏曲研究编. 中国古典戏曲论著集成，第 6 册，北京：中国戏剧出版社，1959.

［4］吴梅. 南北词简谱. 吴梅全集·南北词简谱，石家庄：河北教育出版社，2002.

［5］沈璟著，车文明评注. 义侠记评注，黄竹三、冯俊杰编：六十种曲评注. 第 21 册，长春：吉林人民出版社，2001.

［6］徐复祚著，陈绍华评注. 红梨记评注，黄竹三、冯俊杰编. 六十种曲评注，第 14 册，长春：吉林人民出版社，2001.

［7］张清徽（敬）. 明清传奇导论. 台北：华正书局，1986.

［8］张凤翼. 窃符记，隋树森、秦学人、侯作卿等校点. 张凤翼戏曲集. 北京：中华书局，1994.

［9］许之衡. 曲律易知. 台北：郁氏印奖会，1979.

［10］许子汉. 明传奇排场三要素发展历程之研究. 台北：国立台湾大学出版委员会，1999.

［11］卢前. 读曲小识. 长沙：岳麓书社，2012.

作者单位：台湾东吴大学中文系

唯美与超越[①]

——浅论汤显祖对昆曲的贡献

陈学凯

昆曲崛起于明代并非偶然，代表昆曲最高成就的伟大戏剧家汤显祖诞生于明代亦非偶然，这是由于中国古代文学艺术经历了数千年的积累、演进、发展，“日气日神，惟精惟一，玉莹无瑕天地归”[②] 的必然结果。而昆曲之高雅，则是它传承三代，超迈汉唐，汇集宋元，将中国数千年高雅文化融合会通之后，钟灵毓秀于一身的最终归宿。昆曲与中国数千年的传统文化艺术，尤其是传统雅文化有着至为密切的亲缘关系则是不争的事实，如果我们把先秦的散文，以及其后的汉赋、唐诗、宋词、元曲和明代的昆曲联系在一起的话，就不难理解，昆曲为什么会如此醇厚、华美、隽永，而能让文化人一见如故，一往情深。这是因为昆曲的高雅与华美源于中国数千年的文化积累与沉淀。就昆曲所拥有的深厚文化底蕴而言，她是中国古典艺术形式与内容的一个总汇集；就汤显祖的《牡丹亭》而言，它应是代表中华文化的一个永恒符号之一。

通过历史文化的考察使我们得知，高雅的昆曲及其原初形态原自于民间，它产生于江南地区的四大声腔之一昆山腔之上，并与南戏有着极为深厚的渊源关系。昆曲为何与地方戏曲有着如此紧密的渊源关系呢？我以为这主要是由于中唐至宋元以来，江南地区的长期稳定发展，原来以中原地区为中心的发达汉文化和以北曲为主的元杂剧不断向南迁移发展而产生的一个必然文化现象。但是，早期的南戏并不为士大夫们所认可。江南名士徐渭在其《南词叙录》中就指出：“作者猥兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也。”

---

① 本文原载于《汤显祖研究通讯》第15期。

② 《尚书·大禹谟》云：“人心惟危，道心惟微，惟精惟一，允执厥中。”元·李道纯《沁园春·赠圆庵蒋大师》词曰：“日气日神，惟精惟一，玉莹无瑕天地归。”此词寓意随着人类文明的日积月累，人们对道、艺的精益求精，一种艺术终会产生质的升华，并达到一种醇美之境。

南戏发轫于民间，本来与宫廷艺术和士大夫的高雅文化无有关涉且相去甚远。但是，如同远古的《诗经》和《汉乐府》一样，民间文化通过长期的发展，再经过文人士大夫的润色雅化，最终晋身于高雅的庙堂则是文化发展的一种自然规律。

南戏早期阶段是以四部名作而驰名于天下的，我们通常称之为四大南戏，即《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》和《杀狗记》。四大南戏于其产生和逐渐形成的过程中，在一定程度上已经被文人们加工雅化了。如《曲海总目提要》中说，四大南戏是院本上乘，"乐府家推此数种，以为高压群流。"四大南戏的显著特点是以通俗、曲折、完整、写实的艺术风格见长。通俗是民间戏曲艺术必须遵循的基本原则，只有通俗易懂，贴近生活，才能为最广大的人民所喜闻乐见，才会有最为广泛的观众群体，才能得以长久地传播与搬演。曲折是吸引观众的必要手段，只有极尽曲折，摄人心魄，引人入胜，才可以使观者入戏，听者着迷，不自觉地沉溺于其中。完整的故事情节是审美的基本需要，是戏曲艺术的通则，只有完整，才可以达于完美，才可以使人获得一种情感和精神上的洗礼与享受。而写实则是戏曲艺术早期阶段的基本特征，只有写实才能使那些知识和文化水平不高的观者产生一种亲近感和认同感。因而，也只有写实才可以使原本剥离了生活的艺术能够观照人们的现实生活，并引领人们的精神进步，达到高台教化的文化效果。从早期的四大南戏来看，它们都基本达到了这一标准，实现了寓教于乐的这一目的。

四大南戏作为昆曲的先声，其题材多出自唐宋以来的小说、说话、讲史或传奇。甚至于第一部使用昆曲演出的《浣纱记》，也是出自《吴越春秋》中有关伍子胥的历史故事。总之，它们皆来自于史传和民间传奇，充分体现了中国戏曲早期阶段，以写实、通俗为民间所喜闻乐见的艺术内容和形式为追求目标。

汤显祖《临川四梦》的诞生，则是中国戏曲艺术的一次质的飞跃，也是对四大南戏的艺术形式和艺术精神的一次超越，更是昆曲艺术的一次精神与境界的升华。《临川四梦》于昆曲发展史上的重要意义，就在于它一改由南戏演变而来的四大传奇通俗、写实的艺术风格，以及明代早期着重于历史传纪演绎的戏曲传统，开启了中国戏曲浪漫主义与虚拟意境的艺术风格之先河，把代表中国戏曲艺术的昆曲推向了曼妙流丽、美轮美奂的至高境界。汤显祖的《临川四梦》是继魏良辅、梁辰鱼之后，真正把昆曲由民间推向庙堂，把南戏由"猥兴鄙下"，"趁逐抑扬，杜撰百端"，[①]"略无音律"，变成"雅部正声"的最重要与最关键的几个转折点之一。

和四大南戏的通俗易懂相比较，《临川四梦》的文辞风格华美典雅，它接续了汉赋、唐

---

① ［明］祝允明之《猥谈》云："愚人蠢工，徇意变更，妄名'余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说尔。"

诗、宋词、元曲的文化传统，以风雅时尚领袖菊坛。孔子曾经说过："言以足志，文以足言"，[①] 言无文饰，不足以高贵，亦难归于大雅。而一种艺术只有走向高贵典雅，走向自己民族文化的最高端，才可能走向真正的永恒。《临川四梦》作为中国戏曲文化史上的不朽之作，它不仅代表了那个时代我们民族文化艺术的最高端，同时也把昆曲艺术推向了人类文化史这个永恒的星空之中。

汤显祖的《临川四梦》，从文学艺术的整体构思和情节设计而言，已经完全摆脱了四大南戏出于史传与风格写实的传统，走上了一条真正唯美与唯艺术的道路。这就是还艺术以自由想象，还思想以汪洋恣肆，任由作者的境界与才华尽情舒展。从这一点来看，汤显祖是中国历史上真正秉承了庄子哲学思想与精神风范的戏曲家和艺术大师，那就是他追求精神的绝对自由，追求对人生现实的勇敢超越。亦如鲲鹏展翼，驱驰万里，直上云霄，抛弃一切现实与认识的羁绊，一任艺术思想的翅膀天马行空、自由翱翔。庄子之心随天成，以有为无有，"以无有为有"，"方生方死，方死方生，方可方不可，方不可方可"[②] 的超越现实，超越常理，超越世俗，超越传统的精神气质与落拓不羁的才情，在汤显祖的身上得到了充分的展现。庄子之"绝云气，负青天"，"乘天地之正，而御六气之变，以游无穷"[③] 的遐想飘逸，逍遥旷达，性随情至，无羁无拌的艺术境界与智慧情趣，在汤显祖戏曲创作的精神世界里也被发挥得淋漓尽致。这就是《牡丹亭》能够成为《临川四梦》之翘楚，震撼明清艺坛，穿越时空，流播古今的原委所在。

我并不完全赞同那种以为《牡丹亭》是"通过杜丽娘和柳梦梅生死离合的爱情故事，热情歌颂了反对封建礼教，追求自由幸福的爱情和强烈要求个性解放的精神，"或者说汤显祖"对于明代的现实，对于整个中国封建社会的思想体制，都带有明显的反叛性"[④] 的认识观点，这种未免过于主观臆想的今人的判词，似乎已经将古人完全现代化了。其实，汤显祖毕竟是生活在四百多年前的戏曲艺术家，而不是生活在二十或二十一世纪的政治思想家，搬用这种过于形而上学的教条主义说词，是脱离了历史上的汤显祖和作为艺术家的汤显祖的真实情感的，如果持此以往，我们恐怕永远都难以真正把握汤显祖艺术精神之真髓，更不要说去体悟和进入汤显祖的真正艺术境界了。

笔者以为，汤显祖是一个唯美的艺术家，而唯美艺术的导向就需要不断地超越，追求不断超越是唯美艺术的表现形式之一，也是唯美艺术的精神追求之一。例如《牡丹亭》中的

---

① 《左传·襄公二十五年》："仲尼曰：'《志》有之："言以足志，文以足言。"不言，谁知其志？言之无文，行而不远。'"《文心雕龙·徵圣第二》亦曰："褒美子产，则云'言以足志，文以足言'；泛论君子，则云'情欲信，辞欲巧'：此修身贵文之征也。然则志足而言文，情信而辞巧，乃含章之玉牒，秉文之金科矣。"

② 《庄子·齐物论》，见王叔岷《庄子校诠》，中华书局，2007年第1版，第56页，第58页。

③ 《庄子·逍遥游》，见王叔岷《庄子校诠》，中华书局，2007年第1版，第15页，第17页。

④ 见叶长海《牡丹亭案头与场上》，王燕飞：二十世纪《牡丹亭》研究综述。上海三联书店，2008年9月第1版，第422页。

“梦中情”和“人鬼情”就是一种超越现实的美，唯有这种超越现实的美，才是生活在现实中的人们不可企及的，唯有让现实中的人们可望而不可及，才会有人们对这种情美和意美的沉醉与神往，才能撩拨和焕发起人们无穷无尽的想象激情。于是，在每一个被感动的观者的情感和精神世界里，构建起一幅幅动态变幻的和难以消失的美丽幻觉，进而达到唯美艺术的至高之境。明代剧作家吴炳在《疗妒羹·题曲》中，以乔小青对《牡丹亭》杜柳爱情的沉醉与神往为引子，幻想纯真爱情的美好，即反映了人们对汤显祖的《牡丹亭》源源不绝的想象激情。不言而喻，汤显祖是真正懂得如何步入唯美艺术境界的人，并且也是能够真正实现这种唯美艺术境界的人。

欧洲唯美艺术的先驱英国诗人济慈说：“美的东西就是永久的欢乐。”① 其实汤显祖的唯美艺术追求，不仅仅是为了获得一时的身心愉悦，而是以超越世俗的情美和意美的思想境界执著于“永久的快乐”，达到了一种更高的精神享受，这也就是法国哲学家维克多·库辛等所认为的“为艺术而艺术”的艺术家们向往的目标。汤显祖的确是一位“为艺术而艺术”的唯美艺术家。汤显祖的戏曲艺术作品之所以能够永恒不朽，皆源于他的这种唯美艺术精神对世俗理念的勇敢超越，对“永久欢乐”的不懈追求。这种唯美艺术情怀在汤显祖的《牡丹亭》中可以说随处可见。如《牡丹亭·写真》中杜丽娘的对镜自怜，她伤怀于青春易逝，红颜易老。这是一个青春女性对美的感悟和眷恋，这种对美的感悟和眷恋体现了一个本来就十分纯美的少女，在力图挽留一种自然之美时的双重之美，即美的自我和美的心境。唯有了这种美的自我和美的心境，杜丽娘才能够凭借丹青妙笔去写真自描，并通过“渲云鬟”，“恁喜谑”，“注樱桃”，“染柳条”，“淡东风”，“立细腰”，绘画出“西子湖眉月双高”。② 而写真的自我画像又是一种虚幻之美，再加上汤显祖的辞藻之美，昆曲的声腔音乐之美，昆曲的身段表演之美，这真是美到了极致！

我们不一定完全认同西方唯美主义的整个思想体系，但是，汤显祖的伟大艺术成就恰恰印证了奥斯卡·王尔德所主张的“艺术应该超脱现实，游离人生”的警世名言。因为不能游离人生，不能超越现实，就无法达到情感、思想、境界的升华，也就无法步入艺术创造之美的最高峰。

由此可见，汤显祖是一个追求不断超越的唯美艺术家，他所创作的《临川四梦》，尤其是《牡丹亭》，不仅是明清戏曲的巅峰之作，更是其崇高艺术境界的一次展露与唯美艺术情感的一次超乎寻常的宣泄，而客观上则形成了一种不自觉地对传统社会礼教及其现实制度的超越与批判。

---

① 约翰·济慈（John Keats，1795～1821年），出生于18世纪末年的伦敦，他是杰出的英诗作家之一，是浪漫派的主要成员，亦是西方唯美主义思想之先驱。

② 《汤显祖戏曲集》上，上海古籍出版社，1978年6月第1版，第289页。

我们说《临川四梦》的成功是建立在汤显祖追求不断超越的唯美艺术精神基础之上的，这只是我们认识汤显祖戏曲艺术及其本质特色的第一步，其次则是汤显祖如何实现了这种不断超越的唯美艺术境界，他又采取了何种手段完美地呈现了这种艺术追求的效果呢？

我以为汤显祖追求不断超越的唯美艺术道路，是通过浪漫与虚拟意境的艺术手段实现的。因为超越现实的唯美艺术境界只能在虚构与梦幻中实现，那种只是描摹现实，反映现实，并通过重新创造现实来吸引大众的戏曲艺术作品，固然也有它引人入胜的艺术魅力，但它永远不可能达到一种从事超越的唯美艺术的至高之境，这也就是早期四大南戏艺术精神与表现形式的客观局限。汤显祖的《临川四梦》显然不甘于现实与写实的戏曲风格的羁绊，也不甘于艺术思想的自由精神受到文辞和音律的限制，而是要达到超越现实，超越生死，回归至情，去展现人性、人情中那种至为高尚且美丽闪光的瞬间。瞬间即是永恒，因为瞬间的幻梦之美在人间虽然可以触摸的到，但它绝对不像戏曲艺术的梦幻超越那样，能够创造一个完整不灭的并可以自由想象的绝美的意境。

虚构与梦幻不仅是汤显祖实现其戏曲艺术超越的重要手段，同时，也是汤显祖展示其艺术思想与艺术精神如何逾越前人的一个重要方式。亦如《邯郸记》中的卢生，只有在一枕黄粱中才可逾越生活在现实中的自我，以达到精神乞求中的自我。唯有抛弃了现实中的自我，成就了精神乞求中的自我，艺术超越的思维创造过程才能够真正显露出人的艺术灵感是如何的自由与开放，且可以无限制的向遥远的理想梦幻中不断地推进与迁徙。假如卢生只是在梦幻中得到了一个模仿的现实中的自我，而没有从事梦幻的超越与变化，这种戏曲艺术和其应有的思想性和观赏性也就会一并消失。所以，虚构与梦幻的艺术手法就是为了艺术的超越而形成的，而追求超越就是虚构与梦幻的艺术目的。不仅如此，虚构与梦幻的超越艺术精神即是浪漫主义的一种展示方式，也是基于自我精神想象的一个需要与追求。如汤显祖赋予《邯郸记》中卢生的形象，乃是一个从现实中走向梦幻的剧情主角，其他的一切人物与场景都成为他的配角。然而，《邯郸记》给人的印象却好似卢生是现实中存在的一个真实人物一样，而其他一切角色则是虚拟的梦幻。其实，卢生也是一个虚拟的艺术形象，这种以虚拟中的梦幻来诠释虚拟中的人物的艺术手法，不仅仅是对史传与写实艺术的一种超越，实则是汤显祖用自己的思想认识主题来突破以现实人物为主题的固定束缚，而传达了一种完全属于自我的精神意识和思想主题。这既是对现实的超越，也是对现实的反思，更是一种戏曲艺术思想、内容及其手法的创新与再造。这种戏曲艺术思想、内容及其手法的创新再造，充分印证了汤显祖在精神意识上深受道家和老庄思想影响的客观事实。

尽管虚拟和梦幻都是一种道家所谓的“无中生有”的表现方式，然而，此两者毕竟还是有一定区别的。这就是说虚拟是可以不顾及实证逻辑的，是可以随意想象的，但是梦幻却不行，它要遵循一定的实证逻辑的束缚，而不能成为只表达个人主观思想的意识流。因为个人

思想的意识流是戏曲艺术的手法与规范所无法完成的一个任务，那只是小说的处理方法和强项，是戏曲艺术的短项。汤显祖的《临川四梦》，尤其是他的《邯郸记》与《牡丹亭》，在处理虚拟与梦幻的关系时，既坚持了虚拟艺术的随意性，又兼顾了梦幻艺术的逻辑性，这种看似背离事物情理，却又符合事物情理的复杂关系的处理方式，足以彰显汤显祖在驾驭虚拟与梦幻艺术时的技巧娴熟与手法独到。

我认为在古典昆曲艺术中，尤其是在浪漫主义与虚拟意境的艺术领域内，汤显祖的成就始终是无人能够超越的。且不说四大南戏在虚拟艺术的手法上不能企及于《临川四梦》，即使在其后出现的传奇名作中，如《桃花扇》、《长生殿》、《千忠戮》等，它们似乎又回到了写实与史传相结合的艺术道路上去了。当然，这种回归绝不是艺术精神的倒退，而是写实与史传精神又达到了一个更高的境界和层次。

汤显祖的《临川四梦》从四大南戏的来自史传，风格写实的艺术规范中走出，他既完成了中国戏曲艺术的一次跨越，同时也把作为“百戏之祖”的昆曲艺术推向了中国戏曲文化的最高峰。可以这样说，汤显祖的成功就是昆曲艺术的成功。以久演不衰的《牡丹亭》为例，似乎是汤显祖成就了昆曲艺术的伟大与辉煌，是汤显祖将昆曲艺术转化成一种中国戏曲文化的永恒范式，这种贡献已经超出了《牡丹亭》本身所具有的历史意义。因此，我以为汤显祖对中国昆曲的贡献主要体现在以下几个方面：

其一是他的唯美与高雅。

唯美是汤显祖的最高艺术追求。这种唯美乃是高雅之美、灵魂之美和自然之美的有机结合，而不是媚俗之美、外在之美和形式之美的简单叠加。从纯文学的角度来看，《临川四梦》措辞之典雅、自然、华美，乃是汤显祖对中国数千年文学艺术精华悉心传承的结果。他使我们看到了《诗经》的高古与淳朴，《楚辞》的浪漫与挥洒，汉赋的浑厚与凝重，四六的骈俪与绚烂，唐诗的恢弘与悠远，宋词的豪放与曼妙，元曲的婉约与空灵。这种极富文学色彩、自然天成、典雅华美的戏曲文本，是对祖国文学艺术的集大成之作，是汤显祖唯美艺术精神的一种直接表达。

汤显祖的唯美艺术精神和作为“雅部”的昆曲的唯美倾向是一种相得益彰的关系。昆曲的音律之美和汤显祖的文辞之美，成为中国古典艺术唯美精神的一个天然组合。这种组合之所以出于天然，体现了汤显祖以庄子的“不以心捐道，不以人助天”[①] 的精神为皈依，在传统雅文化的深厚基础之上，通过长期积累、沉淀、筛选、发展与不断提升而得来。汤显祖的重要贡献是把戏曲文学和昆曲艺术的唯美精神推向了一个高峰，并使之产生了一次唯美的质变，进而使昆曲成为高雅文化的典范。

① 《庄子·大宗师》，见王叔岷《庄子校诠》，中华书局，2007年第1版，第207页。

其二是他的超越精神。

唯美艺术的精神境界是必然要追求对现实的超越的，只有在对现实的超越中唯美艺术才可得以自由的发展与推进。超越不是对现实的背叛，也不是对现实的完全抛弃，更不是蓄意和现实对立起来，乃是一种自觉追求艺术精神提升，以及追求艺术手段与艺术水平提升的主观企图。所以，超越乃是一种自我精神的超越，不是对外在世界的超越，只有完成了自我精神超越的艺术，达到了一个时代最高峰的艺术，才能获得永久的传承。诚如李笠翁所言："凡作传世之文，必先有可以传世之心，而后鬼神效灵，予以生花之笔，撰为倒峡之词，使人赞美，百世流芳。"[①] 而立志作"传世之文"的"传世之心"就是一种勇于超越的艺术精神，有了这种勇于超越的艺术精神，才能到达辉煌的顶点。

汤显祖勇于超越的艺术追求，不仅成就了他在中国戏曲文化史中的崇高地位，同时也成就了昆曲在中国戏曲文化史中的崇高地位。昆曲艺术因为有了汤显祖的传世之作，才得以在数百年时代大潮的不断转换中，永不沉沦，历久弥新。

其三是他对永恒文化价值的追求。

真正的文化应该是一种永恒价值的代表，汤显祖的《牡丹亭》就是如此，古典昆曲艺术的唯美精神就是如此，因为它们是在追求一种文化意义上的永恒价值。从这个角度来看，不是追求一种文化意义上的永恒价值的艺术，就不是一种能够得以永恒的艺术，它可能是终究要被埋没和淘汰的艺术，那是由于它不能承受时代大潮的不断转换。其实，昆曲历史上的汤沈之争就是一次对永恒艺术价值的认知与探讨。

汤显祖的"独抒灵性"，以至于追求文辞意境之美，甚至于不重格律，乃是一种文化的追求，不仅仅是艺术形式的追求。沈璟强调文辞服从于格律，服从于观众，也是一种文化的追求，而不是个人的义气纷争。其争论的结果无论如何，都是对昆曲发展的一种推动与贡献。事实上，扬汤抑沈或扬沈抑汤并不重要，重要的是汤沈之争使昆曲获得了进步与提高，也使昆曲的艺术形式和内容更臻于完善。同时，汤沈之争更加凸显了汤显祖在昆曲发展史中不可取代的重要地位。

作者单位：西安交通大学历史文化研究所

---

① ［清］李渔《闲情偶寄》，陕西人民出版社 1998 年 5 月第 1 版，第 6 页。

明代宫廷戏剧与民间戏剧的交流与融合[①]

郑 莉

中国古代戏剧的发展无外乎走宫廷和民间两条道路，二者无论在生存空间还是发展方向上都有着很大的差异，表现出明显不同的艺术风貌。但同时二者又不是完全隔绝的两个空间，它们之间存在着错综复杂的交流、兼容、互动、互补的关系，你中有我，我中有你，共同推动戏剧向前发展。

明代是宫廷戏剧承上启下的重要阶段，可以说是宫廷戏剧发展第一个大繁荣时期，并开启了清代宫廷大戏的序幕，因此了解明代宫廷戏剧与民间戏剧的交流与融合对于我们研究宫廷戏剧的发展有着重要的意义。

谈到宫廷戏剧与民间戏剧的交流融合，主要有三种形式：

一、乐工的流动

葛剑雄在《中国移民史》中说“移民运动在本质上是一种文化的迁移”。乐工的流动作为一种特殊的移民运动，直接或间接地导致了戏剧文化的变迁。历史上几次大的战乱造成大批乐工的迁徙流动，其结果是导致了后世音乐的发展繁荣，如先秦礼崩乐坏之时，乐工的流散造就了各诸侯国音乐的发展。魏晋南北朝战乱，乐工的流动促成了隋唐音乐的兴盛等，都是明显的例子。具体到明代，虽然没有发生大规模的乐工迁移，但乐工在宫廷与民间的流动也是相当频繁，推动了明代戏剧的繁荣。

---

① 基金项目：2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”，项目批准号：12JZD011；河北省高等学校社科研究基金2012年度基金课题，项目号：SZ128022。

谈到明代乐工的流动，首先要了解明代乐籍制度的情况。明代一开国，朱元璋便着手恢复重建礼乐系统，建立起横向以教坊司为中心，院、勾栏、酒楼为一体，纵向京师—藩府—州县一脉贯通的乐籍系统，将地方乐籍纳入中央统一管理之下，由教坊司统一负责乐人的管理、调配、教习、考核，并将演剧置于朝廷控制之下，以图实现礼乐一统的目的。这样的乐籍制度使得从京师到地方的各级乐籍形成了一个严密的上下贯通的礼乐系统，由中央统一规定用乐事宜，包括仪典仪制、用乐的等级规范、用乐的场合、内容及程序，甚至对乐工人数、衣冠服制、乐器配置等都做了严格的规定，并颁于有司，严令遵行，从而保证了从中央到地方礼乐的一致性和稳定性。

为了保证乐籍的纯洁性，乐人的身份一旦被确定下来，就必须遵循当色为婚、世袭从乐的规定，一切庶民所应享有的权利都被剥夺，不许读书，不得参加科举考试，更不能入仕为官，只能从事乐户的本职，进行音乐戏曲活动，而艺术技能水平的高低又直接决定了其将来生活的好坏，因此他们从小就接受严格的艺术训练，普遍具有较高的艺术水平。族群内婚配又使得乐籍群体在生存上具有全方位的一致性，更有利于保证乐人的艺术水平及血统的纯洁。明初法律明文规定严禁买良为娼，严禁乐人与良人通婚，并对其他阶层的人与乐人结婚予以惩罚，虽然这样的规定有明显的人身歧视的色彩，但其出发点应是为了保证乐籍的纯洁性。不过到了明中叶，随着社会经济的高速发展，民风趋向奢侈僭越，乐籍制度也随之出现松动，族外婚配的现象越来越多，同时一些文人士夫、官员豪绅为了满足自己娱乐的需要，在家中豢养家乐，不少乐籍中人脱离乐籍，进入家班。而由于城市经济的畸形发展，农村土地兼并越来越严重，农民大量逃亡，家贫无以度日，只得鬻妻卖子，买良为娼的情况也越来越多。再者乐籍制度松动后，不少乐人为了生计开始四处奔走卖艺，即所谓的“路岐人”，乐工的流动开始频繁。

本文所说的乐工流动，包括宫廷乐工流入民间和民间乐工进入宫廷。帝王为了满足自己声色娱乐的需要，当中央一级的乐人无法满足时，便会大量征集地方各种伎艺人才以备宫廷之需，而当这些乐工年老技衰的时候就会被淘汰，离开宫廷，重新回到民间。当王权更替之时，新即位的帝王或者由于个人喜好的差异，或者出于想树立起屏绝声色的励精图治之君的高大政治形象的需要，往往会对前任皇帝留下的伎乐机构进行改革，会大幅度裁撤革退乐工，大批宫廷乐工被放归民间。

宫廷乐工流入民间主要有三种形式：一是随亲王之国。明代实施分封制，目的是“外卫边陲，内资夹辅”、“藩屏帝室”，以使朱明王朝君临万代，从洪武三年正式施行，先后三次将朱元璋的二十四个儿子和一个从孙封为亲王，九年后，诸王陆续之国，例赐乐工二十七户随驾承应，这些乐工的主要职责是负责藩府日常及重大祭祀、节令的雅俗用乐，除此之外，还要保证藩府所在地方的用乐。另外，按照规制，亲王之国后要依京师富乐院例在藩国设立乐

院，使乐工居之。如朱元璋第五子周定王朱橚在洪武十四年之国开封，钦拨二十七户乐工随驾伺候奏乐，他到开封后，仿照南京富乐院，在开封的五圣角也建置了富乐院，据《如梦录》：又大街路东有皮场公庙，向南，三间黑大门，匾曰‘富乐院’。……钦拨二十七户，随驾伺候奏乐。其中多有出奇美色妓女，善诙谐、谈谑，抚操丝弦，撇画、手谈、鼓板、沤歌、蹴圆、舞旋、酒令、猜枚，无不精通。”这些乐工随藩王到各地封国后，经常在地方酒楼勾栏演出，并与当地乐人切磋交流，将宫中的高超伎艺流播到民间，带动了民间戏曲活动的繁荣。还以开封为例，当时“各街酒馆，坐额满堂，清唱取乐，二更方散。”到明代中叶，开封“城内各庙会场，搭台演戏……大街小巷，按时不断”。“演梨园的彩台，高擎锣鼓，响动处，文官搢笏，武将舞剑；搬演故事的整队远至，旗帜飘扬。”① 万历年间更是“优戏充斥间巷。”②二是放还。明代曾几次大规模裁减教坊乐工，英宗即位之初，就下诏一次性裁罢教坊乐工三千八百余人，天顺时又裁撤四百八十六人，这两次大规模裁减，使得教坊司只剩下八百余人。武宗在位时多次从地方征集乐工，他去世后，以遗诏的形式罢遣教坊乐工。三是勾栏酒楼献艺。从洪武朝开始，统治者为显示其与民同乐的意图，也为了对乐籍的统一管理，设立了富乐院、御勾栏和酒楼，将教坊司乐人安置其中，这些人除平日承应宫廷中各类祭祀宴飨用乐外，还要承应外廷宴乐以及官衙小聚甚至文人、富家宴游等。特别是御勾栏，带有半宫廷半民间演剧场所的性质，教坊司乐工在其中表演，地方官民均可观看，也有一些民间艺人在这里与教坊乐工切磋技艺。永乐登基之初便命新建御勾栏，建成后还命词臣作诗赋赞之，汤式的［般涉调·哨遍］《新建勾栏教坊求赞》就是其中最有名的一篇。永乐时著名的教坊乐妓齐亚秀及其女江斗奴就曾在御勾栏演出，还有一桩轶事：

> 斗奴演《西厢记》于勾栏，有江西人三日观，观毕，登场呼斗奴曰：“女虚得名耳。”因指其曲缪误并科段不合者数处。斗奴恚，留之，乃曰：“明旦当来。”而斗奴不测，以告其母，亚秀曰：“此非江右人，定是相戏。”明旦，设酒延坐，告之曰：“小女艺劣，劳长者赐教。恨老妾瞽，不及望见光仪。虽然，尚有耳在，愿望高唱以破衰愁。”客乃抱琵琶而歌，方吐一声，亚秀即曰：“乞食汉，非济宁王教师邪？何以绐我！”顾斗奴曰：“宜女不及也。”客亦大笑。命斗奴拜之，留连旬日而去。③

明武宗还曾将宫中的宫女、艺人送到勾栏，与民间艺人一起演戏作乐。④

---

① 《如梦录》。

② 《续文献通考》。

③ 陆采《冶城客论》。

④ 毛奇龄《明武宗外纪》卷二“（武宗）且实宫人于勾栏，扮演侑酒，醉即宿其处，如是者累日。”

通过以上三种方式，宫廷乐工流入民间，将高超的表演伎艺和优秀的剧目带到民间勾栏瓦舍，极大地丰富了民间戏曲的表演内容，提高了表演技巧，促进了民间戏曲的发展繁荣。同时，向民间艺人学习当地流行的戏曲小唱以及表演技巧，再加以融会贯通，对以后的戏曲发展产生了潜移默化的影响。

至于民间乐工进入宫廷也有三种形式：

一是征选入宫。英宗即位之初，曾两次下诏遣放乐工，但到了天顺三年，又因为教坊乐工人数不足以承担朝廷大型朝会庆典用乐，下诏从山西、陕西等地征选乐工应役①。宪宗成化二十一年礼部以教坊乐工奏中和韶乐多不谐协，恐大乐不备为由请征选乐工“三倍其额”，以“博教而约取”②，此处所说的大乐，就是指“大祀天地山川导驾迎引及正旦、冬至、圣节”等活动用乐，合用乐工二千余人，此次选三倍的数额，使教坊司乐工编制大大扩充。

武宗正德三年，以庆成大宴需备大乐为由命选乐工：

> 武宗正德三年七月，谕庆成宴始用杂戏，命天下选乐工送京师。帝谕钟鼓司太监康能等，曰：庆成大宴，华夷臣工所观瞻，当举大乐。近来音乐废缺，非所以重朝廷也。于是礼部议请，选三院乐工年力精壮者，严督教习，从之。仍令礼部移文各省，选有精通艺业者送京供应。自是筋斗百戏之类盛于禁掖矣。既而河间等府奉诏送乐户至京，择其艺业之精者留应役，给与口粮。工部仍相地为之居室。时教坊乐工既得幸，诉朝夕承应为劳，外郡乐工不宜独逸。请诏，礼部移文天下，取精于诸伎者送教坊。于是有司遣官押送，乘传续食又数百人。③

除了以上三次大规模征选乐人入宫之外，民间乐工零星进入宫廷的记载也不在少数，如据都穆《都公谭纂》记载，明英宗时就有南戏艺人入宫④，当时南戏在北京尚未站稳脚跟，它的表演体制还没有为人们所接受，被目为“惑乱风俗”，而这种以男装女，惑乱风俗的南戏在皇帝面前表演时，竟然得到皇帝的认可，并将这批伶人收入教坊，这就为南戏较大规模进入

---

① 《钦定续文献通考》卷一百四：“（天顺三年）十月，选山西、陕西乐户赴京应役。教坊司奏：恭遇大祀天地山川导驾迎引及正旦、冬至、圣节，合用乐工二千余人，今本司止存乐户八百余，乞行南京并顺天等府、陕西等布政司，于乐户内选娴习乐艺者送京备用。帝曰：‘南京乐户不必取，第行山西、陕西精选送来应役。’”

② 《钦定续文献通考》卷一百四：“（天顺三年）十月，选山西、陕西乐户赴京应役。教坊司奏：恭遇大祀天地山川导驾迎引及正旦、冬至、圣节，合用乐工二千余人，今本司止存乐户八百余，乞行南京并顺天等府、陕西等布政司，于乐户内选娴习乐艺者送京备用。帝曰：‘南京乐户不必取，第行山西、陕西精选送来应役。’”

③ 《钦定续文献通考》卷一百四。

④ 都穆《都公谭纂》：“吴优有为南戏于京师者，锦衣门达奏其以男装女，惑乱风俗。英宗亲逮问之，优具陈劝化风俗状，上令解缚，面令演之。一优前云：‘国正天心顺，官清民自安’云云，上大悦曰：‘此格言也，奈何罪之？’遂籍群优于教坊，群优耻之，上崩，遁归于吴。”

宫廷创造了条件。正德年间这种情况更加频繁。正德前期，受佞臣蛊惑，他频频驾幸宣府、大同，所到之处大索女乐，随驾回京的居然有几十大车。正德十四年宁王朱宸濠反，武宗亲征南巡，期间所到之处多备戏剧，回京时又带回一部分南教坊艺人，如顿仁、王宝奴、羊脂玉等。到崇祯年间，还曾有苏州织造局进献女乐。女乐进献始于何时不见史料记载，但可以肯定的是至迟在天启年间即已出现。织造局，本是为承办皇室所需各种贵重丝绸织品而设的，后职能逐渐扩大，包括声色娱乐之类的需要也在其承办范围之内。特别是万历之后，昆腔大兴，苏州成为戏曲最为繁荣的地区，一时间“四方歌曲必宗吴门”，而“苏人鬻身学戏者甚众”①，民间很多家乐戏班都争相从吴中、苏州等地采买戏子，苏州女乐进宫，成为宫廷戏剧文化的一种补充，也势必在一定程度上对宫廷戏剧艺术有所提升。

二是民间戏班入宫表演，这种形式主要发生在明后期，最早见于记载的是崇祯五年，为给皇后千秋节助兴，传令宫外梨园戏班沉香班入宫演出《西厢记》，十四年又演《玉簪记》。清人王誉昌《崇祯宫词》有诗证之：

> 取次琼筵凤辇临，梨园歌管自骎骎。髻鬟妆束双文后，多恐新丝罥玉簪。
>
> 注：五年，皇后千秋节，谕沉香班优人演《西厢记》五六出。十四年，演《玉簪记》一二出。十年之中，止此两次。

南明弘光朝也经常“唤集梨园子弟入大内演戏”。当时不少梨园戏班或梨园名优都曾入宫献艺。

第三种形式比较特殊，那就是民间乐工在进入宫廷后一段时间又因某些原因离开宫廷，重回民间。如英宗时收归教坊的南戏艺人，在英宗去世后便遁归南方。正德南巡带回大批乐人，其驾崩后，遗诏遣放这些人，顿仁、刘淮便是代表。这些乐工来自民间，进宫后经过教坊的艺术熏陶，并与宫廷艺人进行切磋交流，习得更为精致的表演伎艺，再回到民间，将宫廷演出的剧目及高超的表演伎艺带回民间，对于促进宫廷戏剧与民间戏剧的交流融合，对戏剧的兴盛发展具有积极的推动作用。顿仁，明中叶南京教坊司艺人。他擅长琵琶演奏，被称为“琵琶顿”或“顿老琵琶”，与当时著名演员郑妥娘的歌唱并称，余怀评价说：“顿老琵琶、妥娘词曲，祇应天上，难得人间矣。”正德南巡回京时，顿仁跟随武宗至北京教坊，学得大量北杂剧，回到南方，“尽传北方遗音，独步江南”。晚年被何良俊聘为家班教师，将其怀之五十年的北曲尽数教给何家小鬟，感称“不意垂死，遇一知音。”顿仁的例子正是宫廷与民间戏剧交流的典型。而另一个著名丑角演员刘淮的命运就要悲惨得多，其出宫后，流落江南，晚

---

① 范濂《云间据目抄》。

景凄惨，岳岱《悼乐工刘淮》诗咏其事云："曾随正德年中驾，亲见昭阳殿里花。燕赵悲歌何处觅？旅魂飘泊楚天涯。"

随着民间乐工进入宫廷，教坊正声与民间新声互相融合，民间乐工带来了民间戏剧最新的剧种、剧目以及表演技艺，给皇室观众带来新鲜的感官刺激，对相对僵化滞后的宫廷戏剧格局产生了积极的影响，并最终改变了宫廷戏剧的发展方向。而另一方面，民间乐工进入宫廷后，为满足观众特殊的审美要求，必然会适应宫廷演剧的要求和规范而做出相应的改变，并逐渐趋于雅化。

二、剧本的交流

明初建立起的京师—藩府—地方州府县上下贯通的礼乐系统，规定各级乐人除了承担地方及藩府用乐外，还负责将地方上忠孝节义的故事搜集起来，或直接编成剧本，或收集现成曲本，逐级向上呈递，再由教坊司根据创作规范统一进行改编整理并最终达于圣听，这样民间剧本就有机会进入宫廷。

民间剧本进入明宫廷见于记载最早的要数洪武时的《琵琶记》，据徐渭《南词叙录》载：

> 永嘉高经历明，避乱四明之栎社，惜伯喈之被谤，乃作《琵琶记》雪之，用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。……我高皇帝即位，闻其名，使使征之，则诚佯狂不出，高皇不复强。亡何，卒。时有以《琵琶记》进呈者，高皇笑曰："《五经》《四书》，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无。"既而曰："惜哉，以宫锦而制鞋也！"由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之；然终柔缓散庆，不若北之铿锵入耳也。①

朱元璋对《琵琶记》非常喜欢，甚至对于高明佯狂不赴召的不合作行为也能容忍而"不复强"，这在当时可以说是非常难得了。朱元璋开国后推行以猛治国的政策，并首创了"寰中士大夫不为君用罪"，对于那些不与新朝合作的文人士夫给予严厉的惩罚，如著名诗人高启就因辞官被朱元璋找了个理由腰斩，苏州文人姚润、王谟被征不至，"诛而籍其家"。而高明却能得以全身，恐怕与他的《琵琶记》主导思想与明初统治者的教化思想相契合有一定的关系。

---

① 徐渭《南词叙录》。

明初定制，亲王之国例赐词曲上千本，这些作品有不少来自民间，《永乐大典》、《脉望馆钞校本古今杂剧》、《元曲选》等收录宫廷戏曲剧本的曲选中保留了相当一部分元杂剧，这些作品中有很多出自民间，通过进献的方式进入宫廷。此外，地方州府县或者藩府也常向朝廷进献剧本，如永乐初周王府就曾献剧本百种，其中也包括朱有燉创作的杂剧。这些作品在经过教坊司修改整理后在御前演出并被妥善保存。

明代的皇帝除英宗、世宗等少数几人外，大多都非常喜欢戏曲。据李开先称，宪宗“好听杂剧及散词，搜罗海内词本殆尽”。为了搜罗词曲剧本，他还专设中书办，用“内府各监局及在外诸寺观”书办人员传录道书佛经、词曲小说，坊间之书被大量罗致入宫。宪宗不仅收录剧本，还“好新音”，令教坊日进院本，以新事为奇，当然其中也包括宫外的一些民间新声小唱，《刘公子赏牡丹记》就是例证[①]。武宗在南巡期间也收录了大量的曲本，有进词本者即蒙厚赏，仅徐霖、杨循吉、陈符所进就不止数千本。南巡北归时，随驾回京的除了南方曲家和南教坊艺人外，还有大量的曲本。明神宗对戏曲等俗乐也有着超乎寻常的兴趣，“每谕司礼监臣及乾清宫管事牌子，各于坊间寻买新书进览，凡竺典、丹经、医卜、小说、出像、曲本靡不购及。”到了南明弘光朝，为了向皇帝献媚，阮大铖也曾将自己的作品《燕子笺》等剧以乌丝栏缮写后进呈。

在明前期，宫廷演剧以北杂剧独尊，南曲传奇虽时有演出，但所占比重很小，宫中少有专门的艺人或作家创作南曲，演出的剧本多来自宫外，如《永乐大典》收录的三十三种南曲戏文，基本上都来自民间。中期以后南曲演出渐渐多起来，武宗南巡搜罗了大量的南曲剧本，神宗时专设四斋、玉熙宫两个机构专习外戏，即民间流行的南曲，如《华岳赐环记》等，民间广为流传的梁辰鱼的《江东白苎》也在宫中传唱。正德及以后的几部宫廷曲选《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》、《大明春》都收录了部分民间南曲，其中也包括当时作家创作的时兴南戏传奇。

另一方面，当民间乐工将收集到的忠孝节义故事或剧本逐级呈递到中央，教坊司再进行改编修订后，将修改好的符合道德规范的剧本通过这一系统下发到各府州县，由民间乐人在瓦舍勾栏中面向各地百姓演出，以达到上宣下化的效果。藩王之国所赐曲本中也有原本为民间进献的剧本，经过教坊司艺人修订后重又赐给藩王，由藩府乐人在各藩所在地演出。另据史料记载，明武宗颇解音律，能制曲，南巡时曾亲制乐曲在南教坊传习[②]。此外，宫廷乐工在

---

① 王鏊《震泽纪闻》卷下载：“（刘）镃之挟妓也，饮于牡丹亭。里人赵宾者，工于词曲，戏作《刘公子赏牡丹记》。或以告安，遂达于禁庭。时上好新音，教坊日进院本，以新事为奇。一日中使忽至宾家，宾不在。明日以献，旋加粉饰，增入聚麀之事，陈于上前。上大怒，镃用是去位。”

② 《戒庵老人漫笔》卷一“杀边乐”条云：“武宗皇帝深解音律，亲制‘杀边乐’，南京教坊皆传习。余尝闻之有笙有笛有鼓，歌落吹打，声极洪爽，颇类吉利乐。”

被遣放回民间时，也必定会将他们日常熟习搬演的剧目带回民间，并广为传播。

还有一种情况，至迟在万历末年，宫廷御戏监（即钟鼓司）保存的剧本已有相当部分流传至坊间。如前面提到的四大宫廷曲选，也在民间流行。而万历时人臧懋循所编选的《元曲选》和赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》中也收录了相当数量的内府本杂剧。臧氏《元曲选序》中明确写道："顷过黄从刘延伯借得二百种，云录之御戏监，与今坊本不同。因为参伍校订，摘其佳者若干，以甲乙厘成十集，藏之名山而传之通邑大都。"赵琦美"脉钞本"中有九十余种注明抄自内府本。据孙楷第先生考证，此二部曲选的大部分作品均出自内府或据内府本抄校改定。对于这些宫廷内府剧本流入民间，孙楷第先生是这样认为的：

> 内阁藏书，既为人盗窃以尽；司礼监经厂库书，亦渐次沦散……内府曲本藏之钟鼓司，其书当更不为当局所重。以意揣之，想亦散亡不少。其犹存若干种者，盖由宫廷演戏时用其本耳。其本虽藏内庭，而京官嗜曲者阅其书似甚易。如于慎行、董其昌，固皆阅其书者，慎行似曾传录，刘承禧且录其本至二百种。慎行、其昌皆达官清贵，承禧官锦衣，司门禁，其得阅内府曲本，皆无足异。至赵琦美小京官犹得借录其书，则内府曲本殆京官人人可取而阅之也。①

三、声腔剧种的交流

北杂剧在进入明代后曾有较长一段时间仍延续元杂剧余势，颇为兴盛，是戏剧舞台上的主角。洪武初，朱元璋设立教坊司，确立了明代的乐籍制度，除前代乐工外，还将蒙古大姓籍没入教坊，充为乐户，如南教坊中的顿姓、脱姓、傅姓、沙姓，著名的像顿仁、傅寿、沙嫩、脱十娘等都是元蒙大姓后裔，正是这些人将北杂剧的真面目保存下来。亲王之国赐乐工随驾，到藩国后按京师例设立乐院，使乐人居之，由专人管领，或是"迎官员，接使客"，或是"应官身，唤散唱"，或是"着盐客，迎茶客"，或是"坐排场，做勾栏"。他们熟习许多杂剧，如朱有燉《香囊怨》一剧中刘盼春向客人陆源、周恭数她所记得的杂剧就有三十多种，这些剧目可以证实朱有燉时代北方大小城市北杂剧的一个基本情况。通过赐亲王乐工的方式将乐工分散到全国各地，使杂剧流布全国。

从明初至正德，北杂剧都是士大夫阶层和民间演出的主要内容，士大夫们生活闲适，征歌宴游成为他们日常生活的一大内容，"每四五日必张一宴"，每宴必用"教坊乐工以筝琶佐

① 孙楷第《也是园古今杂剧考》，第149页。

觞”。到正德年间，中上层社会推赏北曲的风尚仍处于极盛，张羽在嘉靖丁巳年（1557）《西厢搊弹词序》中回顾道：“国初词人，仍尚北曲，累朝习用，无所改。更至正德之间特盛。毅皇帝御制乐府，率皆北调，京师长老，尚能咏歌之。”到嘉靖年间，北杂剧开始走向衰落，时人何良俊爱好北曲，以家养的女戏会唱“南京教坊人所不知”的北杂剧而自豪，何氏家班的教师正是正德时著名的南教坊乐工顿仁，老艺在正德南巡时受到赏识，随驾回京，在北京教坊司学得北曲演唱技法，为时人所称羡，岂料几十年后竟然有知音难觅的感慨。祝允明《猥谈》中对北杂剧衰落、南戏兴起表示不满，他说：“自国初来，公私尚用优伶供事，数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。”他还站在拥护北曲的立场上大骂南曲“歌唱愈缪，极厌观听。盖已略无音律强调。愚人蠢工，徇意变更。……变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说耳。若以被之管弦，必致失笑。”祝允明的话代表了嘉靖时士大夫如何良俊等的一般见解，也有力地说明了北杂剧在南方难以阻遏的衰落趋势。

在北方，北杂剧仍普遍流行，如河北民间祈神赛社时竞相演出杂剧，河南开封每逢春祈秋报或庙会时，百姓“敛钱兑款，张灯演戏，以至通宵达旦”；山西路岐乐人四方流溢，“愚民奔走若狂，岁以为常”，并形成了北曲的“云中派”。陕西各州县“城隍庙对戏楼”，官府民间敬神祭祖、婚丧礼仪多用杂剧，涌现出一批著名的戏班和演员。但到明后期，北方杂剧的一统天下亦告结束，南戏势力也浸润到燕赵大地，王骥德《曲律·论曲源第一》记载了当时的情况：“始尤南北划地相角，迩年以来，燕、赵之歌童、舞女，咸弃其杆拨，尽效南声，而北词几废。”由于昆山腔的兴起，戏曲音乐达到了更高的水平，北曲就更没有了市场。吕天成《曲品》云“传奇既盛，杂剧寝衰。北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。”

至于南曲，则先在民间广为流传后，随着传奇剧本在宫中演出而最终进入宫廷。相对于走向没落的北杂剧，南曲传奇有着显著的优势，首先在音乐上，南曲无定格，北曲则皆有定程。南曲更适合独奏，联曲时也比北曲灵活自由，各宫调之间多可以互相通借，不像北曲那样局限于宫调的藩篱。其次，在伴奏乐器上，北曲用弦索伴奏，要求曲律要合，指法要准，否则就会出现音乐上的差异，而南曲伴奏用笛、管，以板为拍，相对北曲来说要容易的多。正如王骥德《曲律·论宫调第四》所云：“北之歌也，必和以弦索，曲不入律则于弦索相戾。故作北曲者，每凛凛遵其形范，至今不废。南曲无问宫调，只按之一拍足矣。故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。”再次，从总体艺术感受上，二者也有着明显的差异，清初魏伯子的议论相当精彩：

> 南曲如抽丝，北曲如轮枪。南曲如南风，北曲如北风。南曲如酒，北曲如水。南曲如六朝，北曲如汉魏。南曲自然者如美人淡妆素服，文士羽扇纶巾，北曲自然者如老僧世情物价，老农晴雨桑麻。南曲情联，北曲势断。南曲圆滑，北曲劲涩。南曲柳颤花摇，

北曲水落石出。南曲如珠落玉盘，北曲如金戈铁马。

北杂剧由于文人的介入，曲格严，要求高，音律乐器方面也有困难，创作难度很大。而相对于走向没落的北杂剧，南曲传奇以其易创作，易搬演，细腻圆润的艺术风格等优势使得南曲在明中叶以来在民间迅速发展起来，到嘉靖时，南曲逐退北曲已呈现出一种无法逆转的态势。到万历时，四大声腔在剧坛风靡一时，弋阳腔“随心入腔”，可以灵活地根据流传地区的语言特点，杂用各地方言，入乡随俗、富于变化，更易于演变为当地的声腔剧种，受到四方士客的欢迎。海盐腔细腻柔缓，宛转凄切，“音如细发，响彻云际，每度一字，几尽一刻”，“逸清响于浮云，游余音于中路”。经过魏良辅等人改造的昆山腔更加细腻柔婉，音律合谐，加之昆曲的演唱需依据文辞字句的平仄、阴阳和声调等的巧妙搭配，只有具备相当的文学和音律素养，才能真正体味昆曲的精髓，且昆曲雅致的风格与文人崇尚风雅的审美标准不谋而合，因此获得文人士大夫的青睐，而改造后的昆山腔也推动南曲朝着更加精致雅化的道路走去。也正是因此，南曲传奇成为明清戏曲的最重要形式，即使是相对隔绝的宫廷剧坛，也无法抵挡这股戏剧大潮的冲击，终于在万历时期打开大门，各种戏曲声腔纷纷涌入宫廷，造成了宫廷演剧的又一次高潮。

纵观戏曲史我们会发现，每一次民间戏剧大规模进入宫廷都与戏剧艺术的普遍繁荣和重大发展相吻合。而由于宫廷戏剧的特殊体制和格局的相对稳定性，民间戏剧进入宫廷一般都要经过一个曲折而漫长的过程，要达到较高的艺术水平之后才能进入宫廷，但反过来，每一次民间戏剧成功进入宫廷都必然对宫廷戏剧相对僵化落后的格局产生较大的影响，甚至改变宫廷戏剧的发展方向，最典型的代表就是万历时南曲声腔相继进入宫廷，并最终确立了南曲取代北杂剧的演出格局。当然，从另一个角度来看，民间戏剧进入宫廷后，一般都会适应宫廷演剧的要求和规范而进行相应的改变，并逐渐趋于雅化。与由民间进入宫廷不同，从宫廷演剧的角度来说，无论出于何种原因，每当大规模的戏曲表演人才、剧目和表演方式从宫廷流入民间的时候，与之相应的大多是宫廷戏剧活动由盛转衰。但是从整个戏曲发展史的过程来看，情况却近乎相反，往往与这种大规模的流动相对应的恰恰是民间戏曲的大发展和大繁荣，宫廷艺人将高超的表演技艺和优秀的剧目带到民间勾栏瓦舍演出，极大地丰富了民间戏曲的表演内容，提高了表演技巧。

作者单位：华东师范大学中文系、河北省张家口学院初等教育系

抒怀寄慨　寓教于乐

——取材于唐传奇的明代戏曲创作目的的变异

刘　玮

明代是戏曲创作的繁荣时期，特别是大批文人参与到戏曲的创作中来，为戏曲的发展注入了新的活力。明代文人的戏曲创作，虽有自出机杼者，但亦有相当数量的作品仍承袭唐传奇的题材；由于时代的变迁、环境的迥异，以及文体的差别，明代戏曲与同题材的唐传奇相比，产生了不小的变异，其表现之一即创作目的的不同。唐传奇作者是有意以小说“搜奇记逸”[①]，而明代戏曲作者更多的是以戏曲抒怀寄慨或寓教于乐。因此，唐传奇故事的旧酒装入明代戏曲这一新瓶中时，由于创作目的的变异，其味道也发生了变化。

一、承载现实的感愤——以戏曲创作抒怀寄慨

戏曲是一种代言体的综合艺术，一般地说，作家进行戏曲创作是代剧中人物立言，而有些时候戏曲作家在代剧中人立言的同时，又让剧中人代自己说话，将自身的种种情怀和感慨寄寓其中，甚至以戏曲为寓言，将不便于明言的心曲藏于其中。这一现象在戏曲成熟之初的元杂剧中即已初露端倪，作者们在戏曲中抒发其不得志的苦闷、失落和对世事的愤激之情。明代戏曲作家，以戏曲为抒怀寄慨之工具的意识较元人更鲜明、更强烈。

一部分取材于唐传奇的明代戏曲，其创作缘起是作者在现实中遭受不公平待遇或受到某种打击，内心的不平难以以直白的方式表露出来，传统的诗、文、词、赋等，由于体制的限制，难以充分倾诉这种情绪，所以作者们就选择了已经成熟的戏曲这一既可唱又可演、既可

① 鲁迅《中国小说史略》，上海：上海古籍出版社，1998，第44页。

叙事又可抒怀、有充足篇幅的艺术载体，来承载内心的苦闷与不平。王衡的杂剧《郁轮袍》就是这类作品的典型。此剧取材于唐代薛用弱《集异记·王维》，演王维拒绝攀附九公主，考试之初没有被取中，后被正直的主考官宋璟取中，而冒名顶替者王推恼羞成怒，反诬告王维因结纳权贵而中选，维被黜落，后来真相虽明，王维终于不肯接受状元之选而回辋川隐居。此剧将原作中王维因到九公主府弹奏《郁轮袍》而夤缘得中解头之事，作了几乎相反的改动，意在申诉通过正当渠道中举之士所蒙受的不白之冤，表彰有真才实学的士子的高尚情操。剧中的王维几乎就是作者王衡的化身，“所作《郁轮袍》真假王维，实以自喻。”[①] 王衡本有才名，参加万历十六年（1588）顺天府乡试，获第一，另一辅臣申时行的女婿李鸿也中举。而由于举人中一人文笔较差而被取中，便有人诬告考试作弊，上疏参劾李鸿，王衡也被卷入其中，事情越闹越大，王衡的父亲和申时行最终都被迫杜门乞休。这一事件在当时社会上掀起了轩然大波，也令作者内心不能平静：“辰玉抡元被谤，是辰玉大冤屈事”，于是他“借摩诘作题目，故能言一己所欲言，畅世人所未畅”。[②]

在以历史人物和事件抒怀寄慨的同时，一部分明代戏曲还借助于描写梦境、异类等方式，将对现实的感悟寓于戏曲之中，从而使戏曲具有了一种寓言色彩。取材于唐传奇的明代戏曲不少就是写梦境的，或者说许多作者将目光投入到唐传奇写梦的作品上，并对这类故事进行改造，将对现实的种种观察和感悟托于梦境，在虚虚实实之中，表达严肃的主题。明代比较著名的几种以梦为题材的戏曲如《三化邯郸》、《邯郸记》、《南柯记》、《梦境记》等皆是，其中汤显祖《南柯记》更将梦与异类的描写结合起来，在真真假假、虚虚实实之间，表达了作者对人情、官场、功名等的感悟。《南柯记》取材于唐传奇《南柯太守传》，故事轮廓与原作相似，增加了细节描写和部分人物，特别是开头结尾均加入了一个得道高僧契玄禅师。淳于棼本是一介武夫，因贪酒而罢官家居，一日与朋友饮酒醉卧，梦入槐安国，与该国公主瑶芳结婚，婚后生活豪华，夫妻恩爱，不久又因治南柯郡有功而受封。爱情、功名、富贵，封建时代一个男人的生存价值在他身上都实现了。然而好景不常，不久，淳于棼因功高被召入朝，公主因受到惊扰患病而亡，朝中有人借机向国王进谗，淳于棼被遣还乡。回到家后发现，这一切不过是一场短梦，所谓槐安国不过是槐树下数斛蝼蚁而已。后来淳于棼经契玄禅师点化，终于悟出：“人间君臣眷属，蝼蚁何殊？一切苦乐兴衰，南柯无二。等为梦境，何处生天？”该剧的核心部分是演淳于棼梦中的升沉兴衰，而于剧末点出一切繁华兴盛不过是一场梦，人间的富贵享乐与蝼蚁的偷生毫无二致！这种功名如梦、浮世如蚁的思想，虽不免消极成分，但却是作者从对现实的观察和体验中得出的感悟，寄寓着严肃的思考。恰如作者自序所说：

---

① 庄一拂《古典戏曲存目汇考》，上海：上海古籍出版社，1982，第444页。

② ［明］沈泰《盛明杂剧》，北京：中国戏剧出版社，1958。

“世人妄以眷属富贵影象，执为我想，不知虚空中一大穴也，倏来而去，有何家之可到哉?”

与此相类，许自昌《橘浦记》则在唐传奇《柳毅》的基础上，作了较大的添加和改写，借助龙、蛇、猿、鼋等异类感恩知报的品质，抨击人世中的衣冠禽兽、恩将仇报的小人和种种炎凉世态。柳毅将渔翁网得的白鼋放生，又曾在洪水中救起一蛇、一猿，这些动物后来都在关键时刻给柳毅以极大的帮助：柳母生病，猿猴送来仙药；灵蛇设法让柳母为虞湘灵治病，从而成就了柳毅与湘灵的婚事；白鼋在钱塘君与泾河小龙激战而引起的洪水中救助柳毅一家，后来又为柳母送去路费助其去京城为湘灵治病……而因柳毅为洞庭龙女捎信，龙女之父洞庭君、叔钱塘君对柳毅更是感恩戴德，全力救助柳毅脱难，并将洞庭龙女嫁给他。与这些知恩图报的物类形成强烈对比的，是人世中恩将仇报的小人：丘伯义被虞世南逐出京城后路遇洪水，被柳毅救起，事后却诬陷柳毅偷了虞府的玉带；虞公子不学无术，因柳毅不肯代他考试而怀恨在心，私改公文陷害柳毅……作者这样安排显然不是无意的，将人与物作这样强烈的对比，制定种种仁义礼制的人尚不如物，正从深层抒发了作者难以遏制的愤世情绪。钱塘君的一曲唱词可以视为作者这一创作目的的“代言”：

> ［北水仙子］（末）料料料世衰道，那那那天理人心一旦抛。秪秪秪背地里起波涛，怎怎怎显然讦告，把把把直不疑做盗跖嘲，便便便衣冠内尽人面鸱鸮，总总总总尧言禹步都属獍枭。恁恁恁恁怎把他覆辙甘心蹈。俺俺俺俺且借你示才乔。（第十六出《计赚》）[①]

这部作品不仅让各种动物衣冠登场，具有十足的人的特征，更借物类抨击人世，无异于一部长篇寓言。即使有的作品所写完全是现实中的人和事，由于其巧妙的取材和构思，也具有一种强烈的寓言特征，如王衡《真傀儡》杂剧，将《刘宾客嘉话录》所记唐杜佑所说之话坐实，[②] 并将其所说之事移至宋宰相杜衍之身，写他致仕后隐于市井，一日正在观看傀儡戏，朝廷派使臣来赐赏并问保治之道，他仓促中来不及更换朝服，即取戏中傀儡之衣冠穿戴谢恩。在轻松嘻笑之中，揭示出严肃主题：官场如戏场，浮沉无定，你方唱罢我登场。

上述取材于唐传奇的明代戏曲，在创作目的上表现出的抒怀寄慨的特征或者寓言性，是当时明代戏曲的一种普遍特性，许多作品表现出这一创作目的，除以上所举之外，著名的如王九思和康海分别创作的杂剧《中山狼》，王九思杂剧《杜甫游春》，李开先所作南戏《宝剑记》等，由于超出本文所论范畴，姑不赘。明代戏曲的这一特性，在其唐传奇蓝本中的表现

---

① 《古本戏曲丛刊初集》，上海：商务印书馆，1953～1954。

② ［唐］韦绚《刘宾客嘉话录》：“大司徒杜公在维扬也，尝招宾幕闲语：‘我致政之后，必买一小驷八九千者，饱食讫而跨之，著一粗布襕衫，入市看盘铃傀儡足矣。’”见《唐五代笔记小说大观》上册，上海：上海古籍出版社，2000，第797页。

不明显。尽管从普泛的意义上说，绝大多数文学作品都是作者抒情寄慨的载体，但就作家个体的创作目的而言，又有隐显之别、轻重之分。唐传奇的作者更倾向于记录奇闻异事，或借此显示其“史才”[①]，所以其体例上仍表现出明显的实录色彩，结尾往往有意强调其故事的真实性，以及所记人物、事件的后续情况。有的作品，如《枕中记》、《南柯太守传》等，虽也有寓言色彩，但相对明代戏曲同题材的改作，其寓言性不够彰显。可以这样说，取材于唐传奇的明代戏曲在对其蓝本进行改写的过程中，加入了作者们大量的创造性劳动，或增加人物情节，或对原作不详之处详加敷演，或对原作人物和情节做出重大改动，这些创造性劳动中，蕴含着明代戏曲作家们强烈的抒怀写愤意识，将戏曲作为个体人生体验和思索的载体和抒发不平的工具，其寄慨性和寓言性空前张大，在对唐传奇变异的同时，也是对戏曲这一艺术体式的一种新的认知和开掘。

需要说明的是，明代戏曲的寓言性和作家们以戏曲为抒怀寄慨的工具，与戏曲的抒情性特征虽有联系，但并不能完全等同。抒情性特征是中国古代戏曲自产生之日起就具有的艺术特性，与它成长、发展的历程以及文本构成和舞台表演均密切相关：就文本而言，它的曲词是沿古典诗歌一线发展而来的，继承了中国古典诗歌的抒情传统，往往是情大于事；就表演来说，其演唱和伴随演唱的舞蹈也具有浓郁的抒情特征。而某一时代戏曲的寓言性，以及作家们借戏曲以抒怀寄慨的行为，则完全是由作家个体的创作目的所决定，即作家利用戏曲所叙之事、所写之人，或者影射现实中的人和事，或者托“事”、托“人”言志，将自己内心深处不便于、不愿意直接表露的，或者难以在诗、词、文中表露的情怀、感慨，以戏曲这一艺术形式发泄出来。如果说抒情性属文体特性范畴，抒怀寄慨和寓言性则属创作心理范畴。从这个意义上说，抒怀寄慨的载体可以是多样的，甚至可以包括所有的艺术样式，可以是戏曲，也可以是诗文、小说、寓言，还可以是音乐、绘画、雕塑，等等。不过，由于戏曲的容量较大，综合性较强，具有可歌可舞、可说可做、演之场上、融叙事与抒情于一体，以及受众面相对较广等特征，故较其他艺术形式，用以抒怀寄慨更加方便、更加痛快淋漓。

二、以劝世讽世为己任——让戏曲寓教于乐

明代戏曲作家另一较显著的创作目的是劝惩，即“寓教于乐”。作为一种艺术样式，戏曲的本质是审美的，有供人娱乐的作用。由于中国礼乐传统的影响，明代戏曲作家在进行创作时，往往有意识地以讽世、醒世为目的，这在取材于唐传奇的戏曲中有显著表现。其劝惩的

① 宋·赵彦卫：“（唐传奇）文备众体，可以见史才、诗笔、议论。”见《云麓漫钞》卷八，北京：中华书局，1996，第134页。

具体内容有传统伦理道德的说教、劝善惩恶、劝人出世等。

明代戏曲总体上蕴含着较为浓厚的传统伦理道德观念，表明作家是有意识地以戏曲作为宣传伦理道德的工具，以邱濬《伍伦全备记》为代表的专门标榜封建伦理观念的道德图解式的说教剧，可看作这一创作目的的极端发展。其他题材的戏曲亦多有这一观念的流露。沈璟《红蕖记》中曾丽玉之母因贪图魏材之财，欲将丽玉嫁他；魏材本是个不学无术之人，又冒充崔希周行骗，丽玉不从；两家告到县府，县令郑德璘审案时说：

> ……似此狂图，大伤伦纪，合从严律，用警非彝。但挞及衣冠，已是士林之玷；况情钟骨肉，尤伤淑女之心。……（第三十四出）

“合从严律”，是对剧中伤伦纪之人的惩罚，目的是“用警非彝”，从中可以窥知作者的用心：意在劝诫世人，不要做有伤伦纪之事；“但挞及衣冠，已是士林之玷；况情钟骨肉，尤伤淑女之心”，又顾及到士林（魏材毕竟是士林中人）的名誉和骨肉的感受（指若对曾母进行惩罚，会伤到曾丽玉的骨肉之情）。在律中从权，同样是传统伦理道德观念在起作用。这篇作品的中心并不在于弘扬伦纪，但这煞有介事的一笔，却足以表明作者在安排情节时有意识地寓劝惩于欢谑之中。《玉环记》中这类说教更多，张延赏之妻训女，给她大讲妇德妇道；即使身为妓女的玉箫亦熟谙孔孟之道，而她最终因相思而亡，也被说成是“贞烈”、“节义”，将伦理道德的倡导贯穿在整个爱情故事之中。不独才子佳人之作，即使在仙道题材的剧作中，作者也忘不了伦理的说教，《赤松记》写汉代张良功成身退之事，在写到楚霸王项羽与虞姬死别时，虞姬的表白颇能说明问题：“［旦］……大王，倘奴家为人所辱，则大王之辱也，算来不如死休。……既要保全名节，又不敢辱了大王。”（第二十八出《全节》）完全是用当下的观念来诠释古人，从中不难看出以名节说教的目的。这类说教，或者说作者强烈的主观情志在其唐传奇蓝本中不曾出现，说明明代戏曲作者在将唐传奇改写成戏曲时，有意识地将伦理道德观念灌输其中，以寓劝惩，以警世人。这是明代以儒学立国、特别是以程朱理学作为其统治思想的做法，在文人戏曲作家意识中留下的鲜明印迹。

明代中后期随着社会各个领域发生的变化和心学的崛起，传统的伦理道德正逐渐失去其控制世道人心的力量，见利忘义，私欲膨胀，人心浇薄，世风日下，于是一部分戏曲作家起而以拯救世风为己任，在作品中竭力揄扬高尚的道德情操和理想人格，对社会上人心不古、世风浇薄的种种现象给予揭露和抨击。沈璟《埋剑记》之所以极力表彰吴保安与郭仲翔的忠、义思想和情操，其目的是对世道人心的一种匡正：“达道彝伦，终古常新，友朋中无几何存。朝同兰蕙，暮变荆榛，又陡成波，翻作雨、覆为云。所以先贤，著绝交文，畏人间轻薄纷纷。我思前事，作劝人群，可继萧朱，追杜左、比雷陈。”其创作目的表露得一览无遗。明代戏曲

对唐传奇在创作目的上的这一变异，是明与唐两个不同时代思想风气、社会环境、世道人心作用于作家创作心理的结果。

除作伦理道德的说教，明代戏曲还有不少劝善惩恶的内容，构成这一内容的思想基础主要还是上述传统伦理道德观念，同时亦结合着民间朴素的道德信仰。如取材于唐代陈翰《异闻集·樱桃青衣》的《樱桃梦》，卢生的家仆卢义不忿于虚措脚与真空头二人的背恩之举，要去杀二人，他一动这个念头，就有几个鬼卒暗中跟随他；而当他念及“那贼有老母，杀了那贼，谁养他母来?”则鬼卒即退去。显然，卢义“善念”的关键在于“孝”——为了让贼尽孝，便不能杀他。一老者得知此事便说：“唉，发一凶心眼前便是地狱，回一善念，眼前便是天堂。鬼神不可欺，祸福不可测。如此，世上人要做好人。”（第十七出）劝人为善的动机非常明显。这一动机源于“鬼神不可欺，祸福不可测”的民间信仰：人的所作所为骗不过鬼神，所谓“举头三尺有神明”。这类自觉的劝善惩恶的创作动机，在其唐传奇蓝本中也是不曾出现的。

取材于唐传奇的明代戏曲寓教于乐的另一个表现是劝人出世。这类创作动机主要体现在一部分仙佛题材的作品中，这类作品一般是讲上界仙人、有道行的道士、或者得道高僧劝化、度脱有仙风道骨或灵根慧性的凡间书生的故事，藉此警醒世人富贵无常、人生苦短，不如修道以获长生或者入佛以求超脱。这类题材的大部分作品，虽穿着仙佛的外衣，其内在的倾向则在于揭露现实的丑恶、功名的虚幻、人生的无常，表达对人生的体验和思索，因此虽劝人出世，但不及那些单纯宣扬修道敬佛的作品来得明朗。不过，就明代戏曲的整体而言，以劝人出世为创作目的作品只是少数。这少数虽不具有代表性，但作为对唐传奇变异之一端，还是有必要在此提出。

明代戏曲作家“寓教于乐”创作目的的形成，除与当时的社会思想、世道人心、作家的传统观念、宗教思想等相关之外，与戏曲作为一种大众艺术形式的性质亦息息相关。戏曲在其酝酿形成的过程中，曾广泛吸取百戏、说唱文学等民间艺术的营养，这些民间艺术为适应受众的审美心理的需要，在提供娱乐消遣的同时，总会贯穿一些道德劝惩的内容。元杂剧脱离说唱文学的母体不久，其劝惩的动机比较明显，反映民间朴素信仰的作品，如《刘弘嫁婢》、《合汗衫》等即将因果报应的观念寓于戏曲之中，揭示出行善必得善报，为恶终将被惩的主题。但由于元杂剧作者在特定时代中的特殊际遇，所以大多数人将精力投入到对自身命运的关注和内心愤激、失落情绪的宣泄上，从总体上看，劝惩的目的并不彰显。明代文人的戏曲，既不同于市井之作，与元杂剧的创作情形也有了不同，尽管出现了不少难以上演的“案头之作”，但由于戏曲本身所具有大众化的特点、传统诗学“教化”观的影响、以及中央集权加强所形成的文艺为政治服务的指导思想等原因，明代取材于唐传奇的戏曲，多表现出鲜明的寓劝惩的旨趣。换言之，明代文人的戏曲创作的教化、劝惩的目的是在戏曲这一艺术

样式的大众化特性、传统诗学的“教化”观、文艺为政治服务的宣扬等因素的共同作用下产生的。至于其劝惩的具体内涵，则与明代这一时代的社会思想、社会风习、群体心理等相关。

上述明代戏曲作家在创作目的上对唐传奇蓝本的变异，是多方面因素共同作用的结果。既有时代的变迁以及由此带来的一系列因素的此消彼长对作家心理的冲击，也有作家个体的特殊经历在其心灵上所激起的波澜；既有从对历史的反观中受到的启示，也有从现实的观察体验中获得的感悟；既有对戏曲这一体式规律的遵从，也有对传统美学观念的继承；既有对传统观念的宣扬，也有对新思想的倡导……这一切错综交织于作家的笔下，展现在我们面前的便是一派纷繁复杂的面貌，形成这一面貌的主体因素便是作家创作目的的变异。

作者单位：哈尔滨工业大学（威海）语言文学学院

昆曲与明清江南乐游文化

郑锦燕

明清时期，旅游文化在前代基础上，进一步发展成熟。人们的旅游意识更加浓厚，旅游范围更加广泛，旅游活动日益普及。许多文人及官员放弃仕途，归隐山水。如明袁宏道游赏太湖、西湖、鉴湖、五泄瀑布，登天目山，游记颇多。把游览、观赏山水名胜视为审美活动，表达个人的审美情趣，其不苟流俗的清高格调，不拘传统束缚的自发倾向，代表了明清时期追求生活艺术化的文人的旅游观。明苏州才子唐寅游览了天台山、武夷山、洞庭湖、彭蠡诸湖，他画的山水胜迹现实详尽，栩栩如生。徐渭游览齐鲁燕赵之地，穷览朔漠，继而往游天目、余杭、南京诸名胜。王阳明在游览名山大川时，与禅僧探讨哲理，得“阳明禅”。清代游与诗文、绘画等艺术结合在一起，生活艺术化的同时，实现了艺术的生活化。旅游文化的发展还集中体现在旅游理论家及旅游理论的出现。如明代王思任着意钻研旅游之道，提出“游道”说。一些文人学士寓游于学，出现了徐霞客、李时珍等旅游家及学者，另外考据之风波及旅游，把旅游和治学、学术结合起来的，如顾炎武、沈德潜、姚鼐等人。

江南地区由于自然条件得天独厚，经济繁荣，人文昌盛，交通便利，旅游最为发达。“吴人好游，以有游地、有游具、有游友也。游地则山水园亭多于他郡；游具则名酒佳肴、画船箫鼓，咄嗟而办；游友，所谓清客也，工为声伎，富室朱门，相引而入，花晨月夕，竞为胜会，听者为之移情。”[①] 游，常常与江南民俗结合起来。在浙江地区民间每年还有钱塘观潮的文娱风俗，对其盛况，明人瞿佑的《看潮词》有维妙维肖的逼真描绘：“一线初看出海迟，司封祠下立多时。须臾金鼓连天震，忙杀中流踏浪儿。”再如苏州冶游民俗，即使是女子，一年四季也都有鲜衣游玩的机会：

---

① 《古今图书集成》职方典卷六七六《苏州府部·风俗考》。

……二月春始半，踏青邀女伴。小桃虎丘红，新柳山塘短。烧香观音山，丝绣三丈幡。拔钗供佛会，共郎游梵天。五月胥江怒，水嬉灌竞渡。团扇薄不遮，故教冶容露。六月荷花荡，轻桡泛兰塘，花娇映红玉，语笑熏风香。中秋千人石，听歌细如发。十八楞伽山，湖亭待串月。何许更登高，吴山黄花节。冶游春复秋，婉恋不知愁。①

游的含义包括游学、游玩、游赏、仙游等。江南文人的游，更多凸显心灵与自然山水等外物的对应，在游赏之中，观照、沉淀内心，追求澄澈的心灵境界。在文人士大夫的生涯中，经常有赴任、谪迁、述职、从幸、迎驾、祖道、省亲、求仕、游学、漫游等行旅机会。明清文人在赴任、为官之时，也大多游览了各地的山水名胜。如明祁彪佳日记第二册《役南琐记》中记下了癸酉年“巡吴之命”，从京城到苏州沿途游历的地方。在陆上，经过新城、任丘、阜城、景州、德州、茌平、阿东、东平、汶上、济宁等；水上经过黄河，乘舟路过台庄泊、桃源、清河、通济闸、清江闸、淮安、宝应、高邮、广陵、六合邑、乌江镇、和州、黄池镇、宣城、焦村、四安、湖州、西湖等地。其中宿于中火铺、旅馆、民舍，待家眷于古庙，等等。② 不仅游览了山水，而且也了解了各地民情风俗。文人出游、交游，有利于戏曲作家、理论家互相交流、切磋，并把昆曲的影响推向全国。

一、昆曲中的乐游

明高濂《遵生八笺》“溪山逸游条”中说到士大夫旅游时追求的情趣，如在不同的季节，在夏天：

夏月则披襟散发，白眼长歌，坐快松楸绿阴，舟泛芰荷清馥，宾主两忘，形骸无我。碧筒致爽，雪藕生凉，喧卑避俗，水亭一枕来熏；疏懒宜人，山阁千峰送雨。白眼徜徉，幽欢绝俗，萧骚流畅，此乐何多?③

“四时游治，一岁韶华，毋令过眼成空，当自偷闲行乐。”一年四季的春花秋月，晨昏阴晴，有着不同的赏玩方式，体现了人在大自然之中随分安处的悠游。据高濂《遵生八笺·起居安乐笺》，游具主要有竹冠、披云巾、道扇、拂尘、竹杖、斗笠、葫芦、药篮、棋篮、诗

① ［清］邵长蘅《吴趋吟》，转引自顾颉刚《苏州史志笔记》，江苏古籍出版社 1937 年版，165 页。

② ［明］祁彪佳《祁忠敏公日记》之《役南琐记》，《中华历史人物别传集》26，国家图书馆分馆编，北京：线装书局 2003 年版。

③ ［明］高濂《遵生八笺》，兰州：甘肃文化出版社 2003 年版，224 页。

筒、葵笺、韵牌、叶笺、坐毡、夜匣、便轿、轻舟、叠桌、提盒、提炉、备具匣、酒尊等。[①]而明清时期的客店，据《陶庵梦忆》记载，如泰安州客店规模很大，其中娱乐有妓女的弹唱等：

> 客店至泰安州，不复敢以客店目之。……再近，则密户曲房，皆妓女妖冶其中。余谓是一州之事，不知其为一店之事也。投店者，先至一厅事，上簿挂号，人纳店例银三钱八分，又人纳税山银一钱八分。店房三等：下客夜素早亦素，午在山上用素酒果核劳之，谓之“接顶”。夜至店，设席贺，谓烧香后求官得官，求子得子，求利得利，故曰贺也。贺亦三等：上者专席，糖饼、五果、十肴、果核、演戏；次者二人一席，亦糖饼，亦肴核，亦演戏；下者三四人一席，亦糖饼、骨核，不演戏，用弹唱。计其店中，演戏者二十余处，弹唱者不胜计。庖厨炊灶亦二十余所，奔走服役者一二百人。下山后，荤酒狎妓惟所欲，此皆一日事也。[②]

而这种乐游文化反映到昆曲里面，即体现在传奇作家，尤其是江南地区作家的作品文本里，也体现在昆曲舞台表演中。

（一）明清传奇中的游

明清乐游文化反映到昆曲里面，以乐游为题的剧出，就有陆采《椒觞记》中的《西湖游闹》、《旅馆椒觞》，《浣纱记》的《姑苏》、《采莲》等。明清传奇反映现实生活，表现了各种不同向度的游。

1. 春风得意

《牡丹亭》第三十九出《如杭》中，夫妻客旅饮酒，“天香云外吹，桂子月中开”。写到杭州钱塘潮涌，“卷钱塘风色破书斋”，“江上怒潮千丈雪”，“好似禹门平地一声雷。”[③]江南社会民俗上喜游乐，各种民俗如“百花生日”、“乞巧”、“走月亮”等，使平时不大出门的女人们，也可以经常享受到赏花、踏月、观灯、饮酒的乐趣。《三元记》第十二出《赏花》，“春满华堂，花飞锦帐。”写的就是女人们在在园林花下饮果酒，赏白牡丹花，但见“流莺啼过碧纱窗，笙歌一派供清赏。”花团锦簇之中，白牡丹“缟素花王”、“清真国色”，犹似含情，使人不禁发出：“琼瑶蕊半含半放，如有待，如有待探花郎”的心声。[④]

《香囊记》第十出《琼林》写出状元游街的春风得意场面，其中对出游的鞍马进行了

---

① ［明］高濂《遵生八笺》，兰州：甘肃文化出版社2003年版，224～229页。

② ［明］张岱《陶庵梦忆·西湖梦寻》，中华书局2007年版，56页。

③ ［明］汤显祖《牡丹亭》，徐朔方、杨笑梅校注，人民文学出版社1963年版，217页。

④ ［明］沈寿卿《三元记》，［明］毛晋编《六十种曲》第二册，中华书局1958年版，31页。

描述：

[末]今日状元游街，鞍马完备了未?[净]俱已完备了，且是好马。[末]怎见得好马，有多少名色。[净][西江月]只见赤电超光越影，奔雷蹑景逾辉，晨凫扶翼绝尘飞，紫燕浮云翻羽。[末]更有甚么?[净]更有腾雾骅骝叱拨，追风騄駬纤离，的卢一跃过檀溪，争似乌骓千里。[末]怎生模样?[净][临江仙]点点流珠凝赤汗，腾腾口吐红光。骖骖龙尾棹云长，竹批双耳峻，花趁四蹄香。[末]怎生妆扮?[净]金凳纤纤垂绣络，雕鞍闪闪银妆，文丝袅袅紫游缰，锦鞯花烂熳，朱鞚玉叮当。[末]既完备了，只在午门外伺候。[净]正是金勒马嘶芳草地，玉楼人醉杏花天。[1]

2. 客旅愁绪

游，并不都是柔风和景、花好月圆下的畅快。游，有时是穷途末路，有时是生离死别。《琴心记》第二出《相如倦游》中，相如功名未酬，有着“病入凋梧，贫依衰草，一时计穷途拙”的潦倒，收拾行囊赶路，其行李是“翠篋乘黄卷，青囊伴绿琴”，书琴伴其上路。

[高阳台序]命压孤身，愁深双泪，英雄到底埋没。有用文章，番成无限悲切。酸咽。空教几度秋风也，向萧条梦里分说。这早晚尘途，怎如他朝臣待漏，玉珂金阙。

这样愁绪，再加上行途景致荒凉，让人无论如何提不起精神来。“销骨，短剑无芒，孤琴罢响，荒村野店黄叶。一点征鸿，愁共远天俱绝。心裂，貂裘已破黄金尽，这冻魂仗谁医热。怕从今无限凄凉，恨深啼鴂。”[2]《浣纱记》第二十六出《寄子》。路途中的秋色秋景，在父子二人眼中是不同的。伍子胥决心舍身报国，把儿子托付给朋友鲍牧。这一出里，伍子年少不谙世事与伍子胥沉痛的家国之哀构成了情感上的相互映衬。刚开始伍子蒙在鼓里，不知此行目的，表现了天真无邪的欢快，而伍子胥则满腔悲愤，压抑心底，骨肉生死离别的深沉情感表达在表演上具有打动人心的力量。表演上老生唱腔苍凉悲慨，与伍子稚嫩的声音相互呼应对称，两种音乐风格构成对比参差之美。

[胜如花]清秋路，黄叶飞，为甚登山涉水。只因他义属君臣，反教人分开父子，又未知何日欢会。[合]料团圆今生已稀，要重逢他生怎期。浪打东西，似浮萍无蒂，禁

① [明]邵璨《香囊记》，[明]毛晋编《六十种曲》第一册，中华书局1958年版，26页。
② [明]孙梅锡《琴心记》，[明]毛晋编《六十种曲》第5册，中华书局1958年版，3页。

不住数行珠泪，羡双双旅雁南归，羡双双旅雁南归。［合前小末］

［外］［前腔］望长空孤云自飞，看寒林夕阳渐低。今生已矣，今生已矣，白首无成，往事依稀，日暮穷途，空挽斜晖。［同末］①

长亭是古代陆上的送别之所。驿站路上约隔十里设一长亭，五里设一短亭，供游人休息和送别。后来“长亭”成为送别地的代名词。“何处是归程？长亭更短亭。”（李白《菩萨蛮》）在中国古典诗歌里长亭已成为寄托离别情思的特定符号。《南西厢记》第二十九出《秋暮离怀》。暮秋天气送张生赴京，在十里长亭安排下筵席。“悲叹聚散一杯酒，南北东西万里程。”“人生自古别离难，可怜含泪眼，一步一回看。”通过景物，把离别之情渲染得哀婉缠绵。

3. 旅梦悠悠

传奇中不仅有驿站分别，还有旅途中的情思与梦境。《风筝误・梦骇》中，韩琦仲入京应试。发榜前客居寓所，自怜自伤，慨叹空有才华，命运不济。是夕在梦中有人叩门，竟是昔日丑女在奶妈相伴之下前来私会，韩生不禁大惊失色。爱娟以情相迫，并让奶妈做帮手，抬也要把韩生抬到床上，在拉扯中，韩生大声呼救，情况甚为窘急。恰逢巡夜者发现，韩生被捕入官，爱娟反咬一口，诬韩生强奸自己。韩生正在百口莫辩之时，忽梦醒。适报喜人叩门，传来状元及第吉报。路途中的梦与现实互相呼应、对照、反讽。

《南西厢记》中第三十出《草桥惊梦》。张生与莺莺长亭分别后，在草桥客店安歇，客馆环境是人物心境的反射：“客馆欹单枕，秋蛩鸣四野，助人愁纸窗外风儿裂。这孤眠被儿薄衾又怯，冷清清几时温的热？有限姻缘方宁帖，无奈功名，何苦使人离别。”日有所思，夜有所梦，梦中的莺莺衣袂不整，鞋底沾泥，风尘仆仆赶来团聚，张生十分感动，发出“生则愿同衾，死则愿同穴”的誓言。但梦醒了依旧孑然一身，凄凉万状。这段梦境，似幻似真，扑朔迷离，因符合人物性格和心理期待而显得合情合理。梦醒后，张生所唱之曲十分哀婉动人，“柳丝长情牵惹，冷清清独自嗟。娇滴滴玉人儿何处也！”正如明王骥德的评价：“赋旅邸梦回之景，凄绝可念。”② 金圣叹批：“是境，是人，不可复辨。”张生由开始的风流轻薄，随着两人情感的发展，一系列悔婚、长亭送别等情节，到此时惊梦，逐渐推进，其性格逐渐沉淀，张崔的爱情也愈加真挚、感人。金圣叹评价：“旧时人读《西厢记》，至前十五章既尽，忽见其第十六章乃作《惊梦》之文，便拍案叫绝，以为一篇大文，如此收束，正使烟波渺然无尽。”金圣叹不仅从情节上，而且从哲学角度评价了其思想及艺术的高度，认为这一折写出了

① ［明］梁辰鱼《浣纱记》，［明］毛晋编《六十种曲》第1册，中华书局1958年版，89、90、92、93页。

② 蒋星煜、齐森华、赵山林主编，《明清传奇鉴赏辞典》，上海辞书出版社2004年版，275页。

"今夫天地，梦境也；众生，梦魂也"的宇宙人生的至理。以驿站的惊梦写离思，《西厢》对后世影响很大。诚如明徐复祚所评："《西厢》之妙，在于草桥一梦，似假疑真，乍离乍合，情尽而意无穷。"①

4. 风花雪月

文人的游往往伴着风花雪月，如崔护的"人面桃花相映红"，《琵琶行》舟中对歌女的同情，好像这样的游才能完整。

昆曲中的冶游，如明汪廷讷《狮吼记》中，写陈季常之妻柳氏的奇妒。陈季常和妻子柳氏之间的斗争就是围绕着两次冶游展开的。第一次是陈季常以求功名为由，到洛中游乐，柳氏得知受骗，写信将其召回。第二次是季常回来之后，又与苏东坡、佛印等一同游春玩乐，座中还有妓女琴操相陪。由此，引来柳氏醋海翻波，继而引发一系列的戏剧矛盾和冲突。

5. 逍遥游

还有一种游，是精神向度的神游，类似于庄子的《逍遥游》。如清传奇作家丁耀亢《化人游》。剧中主人公何野航空怀奇才大志，因生于末世而深感英雄失路的悲哀，"萧萧孤剑，迈迈长途"，缺乏同道的孤寂，伴随其在上下几千年、纵横几万里的时空中狂走、漫游，寻访同道。剧中大海汪洋泛舟，仙山琼阁赴会，画舟欢宴歌舞，鱼腹之内访道，其游踪偶然、怪诞，通过瑰丽的浪漫主义想象，准确地传达出朝代更迭的历史转折关头文人无法把握自己命运的迷惘和失落。

（二）昆曲舞台上的游

舞台上的出游，往往通过斗篷等服装，雨伞、包裹等道具来加以表现。如古人出游时常用的交通工具马匹，在舞台表演上有着演变过程。最开始舞台上以竹马代替真实的马。在杂剧中的"踏竹马"，是把竹制的仿真马头和马尾分别扎在演员的前后部，演员扮作剧中人骑马的姿态。《萧何月下追韩信》的注中提示："正末背剑踏竹马儿上。"② 随着戏曲的日渐成熟，逐渐舍掉了竹马的具象，而以一根马鞭来代替，做出许多马上动作，戏曲使用道具选择上的日益简化，既便于演员程序性的舞蹈，又体现了戏曲写意美学特点的日益成熟。

如《上路》，是《荆钗记》现存较为常演的出目。该出描述钱流行夫妻与李成一同前往王十朋任所途中的情景。此段情节在文学本中极其简单，经过了艺人们的丰富才得以形成今天活泼生动的面貌。

［八声甘州］（外）春深离故家，叹衰年（全唱）倦体，奔走天涯。一鞭行色，遥指

① （元）王实甫著，［清］金圣叹评《金圣叹批本西厢记》，上海古籍出版社1986年版。

② 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1992年版。

剩水残霞。墙头嫩柳篱畔花。只见古树枯藤栖暮鸦。嵯岈，遍长途竹木桑麻。(付接)

［前腔］呀呀幽禽聚远沙，(末介)员外，这是青山，那是绿水。(付)老老，对芳菲禾黍，宛似兼葭。(合)看江山如画，无限野草闲花。溪亭小桥景最佳。只见竹锁溪边，有三两家渔槎，弄新腔，一曲堪夸。

演出时载歌载舞，利用丰富的舞台调度、造型组合及演员的肢体语言配合唱词和念白，表现行路的过程、沿途的风物，展示人物内心的愉悦，虽情节简单舞台效果却并不因此减色。据《审音鉴古录》记载，此出身段为清代乾隆年间著名昆伶孙九皋所创，虽然身段繁复，但俱能描写景物，载歌载舞，细腻传神。

“遥指剩水残霞”处，身段为“外走中略对左，随身立直。左手捏拳垂背后，右手捏杖，随意直指左上，看左介。副看左柳树，走上折柳枝，嗅，摇首掷地。末立外右肩后，借景看左上科。”“墙头嫩柳篱畔花”处，演员表演：“外转身对正下场，左足踏出，左手抓脐下衣，用双膝夹住，右手捏杖鞠身缩颈，扛猢肩，绉鼻眼，笑容堆，作拙幻看式。左一指靠鼻勾指树科。末走左，在外后，双手捧股，曲身冲看科。副双捏珠鞠恭指肋科。”“只见古树枯藤”处，“外立硬身，右手直按，拐落腰边，左手直指右下，斜首对末。末就势右手捋须，各笑貌。副换双手指右下科。”“栖暮鸦”处，“各收势。外走正下，看右下角，至左下。副亦缓随走看式。”

“这是青山，那是绿水”。演员的表演为：“外睁目鼓口，拐平落胸前，冲身望右下，笑介。”外念白：“嗄，青山。”此句后提示：“末指左下地。”“外扛左肩，纽身侧看左下地，总做画景式。”念白：“绿水。”此句后提示：“又右左二看，对末笑，点头介。”后再念白：“果然好景。”此句后提示：“末应。副手扯外左袖，连前曲白介。”“对芳菲禾黍，宛似兼葭。”《审音鉴古录》提示：“外转身对中，小趋步至中上，层身拐倚胸膛，双手捏须尖似恭式，从容看正地。末走上，亦看。副至左上指正场唱。”“外退正中，左手缭丝绦，右臂圆执拐杖竖直，登身看山水，预开口笑状。末附近外身栽式，副倚外体培科。”“看江山如画，无限野草闲花。”《审音鉴古录》提示：“外走右角，转看桥，将拐倚肩，挟右臂，扛肩，用左手一大指在胸湾指桥势，令副小心过去式，副即走上探桥，怕貌，退右横拔鞋科。末先上桥，俟主母，搀扶状。”“溪亭小桥景最佳”处，“外转身对左，先提杖于桥上戳定，后左手提衣，连左足起，在‘小’字上踏下。末将右手搀外左手，外即右足上桥，至中立住。身对正场，将拐尾与副作扶手而引状。副见外上桥，愈加足软式，在‘景’字双手搭杖尾上桥科介。各对正场，皆要横走至‘最’字二腔，似桥动，各蹬身式，皆照面摇首，怕科。立起，俱慢横走过桥。副回身重顾，对上伸舌摇头，即随外从左角转介。”“末至右下指内式。外走中，蹲足望右下科。副手捧外腰，低首亦盼式。”

总之，演员通过写意的表演，综合动作、神态、念白等进行写景，并表现出景物在人物心灵的映射。虽然台上空无一物，却让观者感到满目春光旖旎，甚为喜人。

二、乐游中的昆曲

（一）文人社团聚会与昆曲活动

明清时期江南地区文人社团活动很活跃，尤其是明中叶以后，不仅名目繁多，而且有的社团在全国规模影响很大。当时组织、参与社团活动，成为江南一些文人的风尚。明方九叙曾说："夫士必有所聚，穷则聚于学，达则聚于朝，及其退也，又聚于社，以托其幽闲之迹，而忘乎阒寂之怀。是盖士之无事而乐焉者也。古之为社者，毕合道艺之志，择山水之胜，感光景之迈，寄琴爵之乐，爰寓诸篇，而诗作焉。"① 这种社团兴盛的原因，一方面是江南社会经济文化的发展，另一方面也与当时崇尚才学性情，标榜清雅风流，流连诗酒的文人思想观念与生活方式有关。

文人社团除特定活动内容，如经济、慈善、宗教信仰等社团外，宴饮娱乐、游山玩水、吟诗作文、问学论道，成为一般社团主要活动内容之一。吴中一带是当时党社活动的中心，其中复社一度是规模最大的社团。清吴翌凤《灯窗丛录》卷一云："……南都新立，有秀水姚翰北若者，英年乐于取友，尽收质库所有私钱，载酒征歌，大会复社同人于秦淮河上，几二千人，聚其文为《国门广业》。"在文人诗酒聚会中，技艺和戏曲的演出也往往必不可少："时阮集之填《燕子笺》传奇，盛行白门，句队未有演此者，故北若诗云：'柳岸花溪澹泞天，恣携红袖放灯船。梨园弟子觇人意，队队停歌《燕子笺》'"。② 通过戏剧演出上停演阮大铖《燕子笺》的行为，表达文人政治上的独立精神及对南明王朝和阮大铖之流的愤慨之情。

苏州的虎丘，也常常是集会之地，《五石脂》中记载了复社在苏州的一次聚会，这次聚会规模很大，文人们泛舟张乐，昆曲活动是其中重要的内容之一：

> 据父老传说。第就松陵下邑论，则垂虹桥畔，歌台舞谢相望焉，郡坡则山塘尤极其盛。画船灯舫，必于虎丘是萃。而松陵水乡，士大夫家，咸置一舟，每值嘉会，辄鼓棹赴之，瞬息百里，不以风波为苦也。闻复社大集时，四方之士子拿舟相赴者，动以千计，山塘上下，途为之塞。迨经散会，社中眉目，往往招邀俊侣，经过赵李，或泛扁舟，张

① ［明］方九叙《西湖八社诗帖序》，转引自陈宝良《中国的社与会》，浙江人民出版社 1996 年版，280 页。

② ［清］吴翌凤《灯窗丛录》卷一，转引自谢国桢《明清之际党社运动考》，中华书局 1982 年版，9 页。

乐欢饮。则野芳浜外，斟酌桥边，酒樽花气，月色波光，相为掩映，倚栏骋望，俨然骊龙出水晶宫中，吞吐照乘之珠，而飞琼王乔，吹瑶笙，击云璈，凭虚凌云以下集也。[①]

（二）冶游与昆曲活动

文人冶游活动，提供了昆曲发展的空间，促进了昆曲的发展。明张岱《陶庵梦忆》（卷四）《二十四桥风月》记载了明代扬州冶游风气之盛[②]。文人们自发举行的各种集会中，很多情况下也都要请歌妓参加。如明隆庆四年南京曾举办过著名的“莲台仙会”，有《莲台仙会叙》可证：

金坛曹公家居多逸豫，恣情美艳。隆庆庚午，结客秦淮，有莲台之会。同游者昆陵吴伯高（嵚）、玉峰梁伯龙（辰鱼）辈，俱擅才调。品藻诸妓，一时之盛，嗣后绝响。诗云：“维士与女，伊其相谑。”非唯佳人不再得，名士风流亦仅见之，盖相际为尤难耳。[③]

佳人才貌，名士风流，汇集其中，一时传为佳话，体现了江南名士对诗酒风流生活的雅尚。品藻妓女的品貌才艺，必然包含对歌妓昆曲技艺方面的品评。再如明代曲家陈所闻，曾作大石凋《念奴娇序》套曲，中有《庚子中秋后一日齐王孙国华集东南词客二百辈，结社回光寺，选名妓四十佐酒》，也是名妓与东南文人的盛大聚会。[④] 这类文人聚会，一般都与妓女侑觞活动有着紧密联系，也可见当时社集之盛。

三、乐游对昆曲的影响

游，作为明清江南文人的生活方式之一，与昆曲声色之乐，紧密交融在一起。乐游，促进了昆曲创作，同道者的相互切磋、交流，对戏曲创作及演出方面都有重要的作用，而且扩大了昆曲传播，使昆曲成为影响遍及全国的一个主要剧种。

（一）乐游与昆曲创作

明清传奇作家的乐游经历，扩大了视野，加深了作家对现实社会的认识与理解，为传奇作品展现更为丰富的社会内容积累了素材，积蓄了思想和情感。如明代江南传奇作家陆采

① ［清］陈去病《五石脂》，江苏古籍出版社 1985 年版，337～338 页。

② ［明］张岱《陶庵梦忆》（卷四），［明］张岱《陶庵梦忆・西湖梦寻》，中华书局 2007 年版，51 页。

③ ［明］潘之恒《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社 1988 年版，6 页。

④ （明）陈所闻《南宫词纪》卷二，中华书局 1959 年排印本，83 页。

（长洲人，今江苏吴县人），好暇游，少年时即出门寻访名胜，常经月忘返，有时“囊中装无一钱”。曾“南逾闽峤”，游武夷诸山，后北上至京途中染病折归。

清康熙二十五年至二十八年（1686～1689），孔尚任奉命随工部侍郎孙在丰至里下河一带治水，到过泰州、兴化、盐城等地。治水未成，遭人议论，“结成狱案”。“独予呻吟病饿于兹馆，留之无益，去之弗许，盖有似迁客羁臣……”仕途受阻，生活窘迫，甚至典裘借粮度日。[①] 这一羁旅的人生遭遇，使剧作家看透官场险恶、世态炎凉，加深了对社会的理解，命运的无常也凝结为剧作中挥之不去的深沉历史沧桑之感。在此期间，孔尚任还结交了冒襄、邓汉仪、黄云、许承钦等明朝遗老，与孔成为忘年之交，他们所谈论的南明逸事，侯、李遗韵，成为传奇《桃花扇》的素材。泰州俞锦泉蓄有女部昆班，还为孔提供填词打谱、演习斟酌的机会。

（二）乐游与昆曲欣赏

在游中欣赏昆曲，是一些文人士大夫乐此不疲之事。万历到明末这一段时间，昆山腔的影响遍及全国，甚至远到广东。如明史玄《旧京遗事》记万历时事说：“今京师所尚戏曲，一以昆腔为贵。”[②] 因此，文人出外做官或客游时，同样可以欣赏到江南温润、婉转的昆曲。明袁中道曾于万历三十八年到四十四年之间，于北京看到昆山腔戏班演出的《八义记》、《义侠记》、《昙花记》[③]。明祁彪佳崇祯五年，北京任职期间，欣赏到昆山腔戏班演出的《珍珠衫》、《琵琶记》、《彩笺记》、《宝剑记》等三十二部传奇。[④] 万历年间，袁中道游宦长沙，看到昆山腔演出的《明珠记》和《幽闺记》，不仅感叹“久不闻吴歈矣，今日复入耳中，温润恬和，能去人之躁竞，谁谓声音之道，无关性情耶?”[⑤] 气无烟火、转音若丝的温软江南昆曲可以去除浮躁之气，慰藉客游他乡游子的心灵。

（三）乐游与昆曲传播

江南文人通过游学、作官，把地域性很强的江南昆曲传播到北京，甚至全国，提高了昆曲的影响力。这其中，江南的会馆在昆曲传播中发挥了重要作用。会馆是联络乡情的纽带。明代嘉、隆年间开始，为了管理外地人京人口，开始设立会馆。但会馆后来失去初衷，成为人们聚会交往甚至娱乐的场所。会馆多设有戏台，成为乡民游乐、士绅玩要、同年团拜的重要场所。在团拜会上演戏，是北京过年的风俗。《北平风俗类征》“岁时”条引清人艺兰生《侧帽馀谈》云：“京师于岁首，例行团拜。以联年谊，以敦乡情，诚善举也。每岁由值年书

① ［清］孔尚任《湖海集》，古典文学出版社 1957 年版，307 页。

② ［明］史玄《旧京遗事》，《燕京杂记旧京琐记旧京遗事》合集，北京古籍出版社 1986 年版，25 页。

③ ［明］袁中道《游居杮录》，上海远东出版社 1996 年版，101 页。

④ ［明］祁彪佳《祁忠敏公日记》，《中华历史人物别传集》26，国家图书馆分馆编，北京线装书局 2003 年版。

⑤ ［明］袁中道《游居杮录》卷十，周光培编《历代笔记小说集成・明代笔记小说》12 册，河北教育出版社 1995 年版，373 页。

红订客，饮食宴会，作竟日欢。是日，盛聚梨园，若辈应名，谓之堂会。色伎俱优者，每点至多出，获缠头无算，遇所识，或于例赏外，别有所赠。”[①]

北京的姑苏会馆，是联系吴人乡情的重要场所。会馆中宴集多有昆剧演剧活动。如明祁彪佳、袁宏道（虽然是湖北人，但曾官吴地，并与吴中文士往来密切）等人，他们都在北京的姑苏会馆欣赏过昆曲。袁中道在北京寓居在当时在京担任稽勋郎中的兄长袁宏道家中。大年初一，曾在姑苏会馆的宴集上欣赏了吴优演出的《八义记》：

> 万历三十八年庚戌，正月初一日，寓石驸马街中郎兄寓。中郎早入朝，午始归。予过东寓，偶于姑苏会馆前逢韩求仲、贺函伯，曰：“此中有宴集，幸同入。”是日多生客，不暇问姓名。听吴优演《八义》。[②]

清代陈森在小说《品花宝鉴》第六回描写正月初六姑苏会馆春节同年团拜会上联锦班表演昆曲的情形。这次演出的戏单：《扫花》、《三醉》、《议剑》、《谒师》、《赏荷》、《功宴》、《瑶台》、《舞盘》、《偷诗》、《题曲》、《山门》、《出猎》、《回猎》、《游园惊梦》、《明珠记》的《侠隐》。

因此可以说，江南文人通过乐游，把植根于江南文化土壤的昆曲，带到了全国，扩大了昆曲受众影响面，客观上促进了地方戏曲的产生，同时在全国范围内传播了江南文化。

作者单位：深圳职业技术学院动画学院

① 李家瑞编《北平风俗类征》，商务印书馆 1937 年版。

② ［明］袁中道《游居柿录》卷四，上海远东出版社 1996，81 页。

张坚年谱

樊　兰

张坚，字齐元，号漱石，又号洞庭山人，别署三崧先生，江苏上元（今南京）人，清代康乾时期传奇作家，有《玉燕堂四种曲》（包括《梦中缘》、《梅花簪》、《怀沙记》、《玉狮坠》）传世。张坚怀隽才，负奇气，以文词显于世，为当时文人才士所推重。金陵文士吴禹洛称其“吊臂南北两社间，众共推服”[①]，嘉定学人张龙辅与之同游西湖，称其“博学多才，文章诗赋脍炙人口”[②]，洛川王汝衡与其遇于汉南署，称其为“弘通博雅君子”“诗、古文、词无不臻妙，更谐音律”[③]，沈大成更是对其文才称赏不绝，甚至称其“诗、古艺、文诸体悉臻其妙，噌吰磅礴，并驾马枚”[④]。可见，张坚的博学多才，文词出众是有目共睹的。张坚传奇颇具特色，在清中叶昆曲发展转折时期有着比较重要的作用和意义。然而，囿于清中叶以后传奇无可观的传统观念，学界对张坚关注甚少。关于张坚的生平经历，现代学者王永健曾经撰写了一篇《清代戏曲家张坚生平考略》的文章，大致勾勒了张坚的一生，但是较为简略，所述也未出《玉燕堂四种曲》序跋的范围。现在其基础上，结合方志、笔记等资料，对张坚的生平经历加以梳理、考证，形成较为完整详尽的张坚年谱。

1681 年**（清圣祖康熙二十年辛酉）**

一岁，生于江苏上元县。

《同治上江两县志》卷十六：“张坚，字齐元，上元人。少有才名，受知于鄂西林相国，晚年自号江南秀才。”[⑤]

---

① ［清］吴禹洛，《梅花簪序》，《玉燕堂四种曲》，清乾隆刊本。

② ［清］张龙辅，《玉狮坠序》。

③ ［清］王汝衡，《玉狮坠序》。

④ ［清］沈大成，《怀沙记序》。

⑤ ［清］汪士铎，《同治上江两县志》，《中国地方志集成·江苏府县志辑》，南京：江苏古籍出版社，1991，第 368 页。

杨楫（字济川，号古林）、陈震（字伯谦）约生于本年。

杨楫《梦中缘序》："余与漱石髫龄交，齿相若也。"[①]

陈震《梦中缘序》："余与漱石齿相若。"[②]

按：张坚的家世情况无考，仅从《玉燕堂四种曲》序跋中推断可知，其父业儒，有兄字晋九，性格萧疏豪放，有参谋之才，曾入四川龙安郡幕府。据王汝衡《梦中缘序》称"庚辰春，余于汉中对南兄署，晤金陵张漱石先生。时年八十，须白如银，而体严重矍铄，精气流露眉宇。"庚辰即乾隆二十五年（1760），此年张坚八十，那么上推八十年即为其生年，故知张坚生于康熙二十年辛酉（1681）。

1682 年（康熙二十一年壬戌）

二岁。

唐英（字俊公，号叔子，又号蜗寄老人）生。

1683 年（康熙二十二年癸亥）

三岁。

1684 年（康熙二十三年甲子）

四岁。

1685 年（康熙二十四年乙丑）

五岁。

沈起元（字子大，号敬亭）生。

1686 年（康熙二十五年丙寅）

六岁。与杨楫订交于本年前后。

杨楫《梦中缘序》："余与漱石髫龄交。"[③]

1687 年（康熙二十六年丁卯）

七岁。

1688 年（康熙二十七年戊辰）

八岁。

洪昇（字昉思，号稗畦）创作完成《长生殿》。

1689 年（康熙二十八年己巳）

九岁。

1690 年（康熙二十九年庚午）

---

① ［清］杨楫，《梦中缘序》，《玉燕堂四种曲》，清乾隆刊本。

② ［清］陈震，《梦中缘序》。

③ ［清］杨楫，《梦中缘序》。

十岁。

姜兆锡（字上均，别号素清学者）于本年中举人。

陈璋（字钟庭，一字临湘）于本年中举人。

1691 年（康熙三十年辛未）

十一岁。

1692 年（康熙三十一年壬申）

十二岁。

曹寅（字子清，号楝亭）任江宁织造。

按：曹寅性嗜戏曲，后张坚以文词显，交游广泛，虽无与之交往的文献记载，但不排除曾游于曹门的可能。

1693 年（康熙三十二年癸酉）

十三岁。

1694 年（康熙三十三年甲戌）

十四岁。

佟法海（字渊若）于本年中进士。

陈璋于本年中进士，选庶吉士，授翰林院编修。

蔡寅斗（字芳三，号九宾）生。

1695 年（康熙三十四年乙亥）

十五岁。

洪昇《长生殿》刊刻问世。

1696 年（康熙三十五年丙子）

十六岁。

1697 年（康熙三十六年丁丑）

十七岁。

吴中盛演《长生殿》。

1698 年（康熙三十七年戊寅）

十八岁。

1699 年（康熙三十八年己卯）

十九岁。作《梦中缘》传奇四十六出。因惧怕父师嗔责，藏之箧底。

张坚《梦中缘自叙》："乙卯仲春，予游南郊，归憩啸月斋，隐几假寐，倏若置身峦岫间……欲赋其事，则恐张皇幽渺，蔑渎仙灵，乃另托人世悲欣离合之故，游戏于碧箫红牙队间，以想造情，以情造境，自春徂秋，计填词四十六出。"

张坚《玉狮坠自叙》："忆昔从父师授业时，偷看《西厢》《拜月》诸传奇，偶一游戏，背作《梦中缘》填词，惧见嗔责，藏之箧底。"①

孔尚任（字季重，号东塘）创作完成《桃花扇》。

徐永宣（字学人，一字辛斋，号茶坪）于本年中举人。

1700（**康熙三十九年庚辰**）

二十岁。

沈大成（字学子，号沃田）生。

徐永宣于本年中进士，授户部主事，未赴任。居家数十年，致力于诗文，与文人名士谈诗论文于"云溪草堂"。

1701（**康熙四十年辛巳**）

二十一岁。

1702 **年（康熙四十一年壬午）**

二十二岁。

1703 **年（康熙四十二年癸未）**

二十三岁。

1704 **年（康熙四十三年甲申）**

二十四岁。

三月，洪昇应江南提督张云翼之聘，游松江。曹寅闻之，迎洪昇至江宁，演全本《长生殿》。

金埴《巾箱说》："曹公（曹寅）素有诗才，明声律，乃集江南北名士为高会。独让昉思（洪昇）居上座，置《长生殿》本于其席，又自置一本于席。每优人演出一折，公与昉思雠对其本，以合节奏，凡三昼夜始阕。"②

1705 **年（康熙四十四年乙酉）**

二十五岁。

徐陶璋（字端揆，号达夫，别署蘅圃）于本年中举人。

1706 **年（康熙四十五年丙戌）**

二十六岁。

1707 **年（康熙四十六年丁亥）**

二十七岁。

---

① ［清］张坚，《玉狮坠自叙》。

② 《不下带编·巾箱说》，第 136 页。

1708 年（康熙四十七年戊子）

二十八岁。

孔尚任酌定《桃花扇》全文，开始刊刻。

1709 年（康熙四十八年己丑）

二十九岁。

康熙下令查禁“淫词小说”，严禁满洲人演戏、学唱，严禁戏女进城演唱。[①]

海宁杨中讷出任江南学政。

《清代职官年表》：“杨中讷，康熙四十八年（1709）正月至四十九年（1710）十月任江南学政。[②]

1710 年（康熙四十九年庚寅）

三十岁。考取生员资格，进入官学，与徐孝常（字孟端，号东田）、芮屿（字瀛客，一字仙洲）订交。将藏之箧底十余年的《梦中缘》公开示人。

徐孝常《梦中缘序》：“忆昔庚寅岁，余与漱石同受知于督学使者海宁杨先生。订交始，见其所著填词《梦中缘》。”[③]

芮宾王《梦中缘跋》：“先君子讳屿，字仙洲，与先生幼同学交好，老而弥笃云。”[④]

杨潮观（字闳度，号笠湖）生。

按：徐孝常所谓的“受知督学使者海宁杨先生”，指康熙四十九年（1710）在江南学政杨中讷主持的院试中考取生员资格之事。因此可知，徐孝常与张坚于康熙四十九年（1710）同时获得生员资格，成为秀才。又徐孝常在《梦中缘序》中写到：“订交始见其所著填词《梦中缘》”，与张坚“藏之箧底，十余年后始出以示人”的说法相吻合，故知《梦中缘》于本年公开示人。

1711 年（康熙五十年辛卯）

三十一岁。参加乡试，落榜。宿钱塘酒家，见《梦中缘》抄本。

张坚《梦中缘偶记》：“《江上女子》：拾得新词第一编，携来妆阁晚风前。囊追贺锦才尤丽，笔吐江花句欲仙。自是有情偏有恨，几多无梦亦无缘。背人爱把丹铅点，独自闲吟独自怜。”“辛卯余宿钱塘酒家，见灯下老妪夜缝裳，蟹筐内针线簿一本，丹铅粲然。取观之，则钞余《梦中缘》稿本也。询其由，云主人有幼女，能读鲁论及毛诗，颇娴吟咏，爱诵是编。尝与嫂赌记其词，辄以手画空作圈，摇头若老生状。年十六以瘵死，此其遗也，今作篊藏针

---

① 程华平，《明清传奇编年史稿》，济南：齐鲁书社，2008，第 375 页。

② 钱实甫，《清代职官年表》，北京：中华书局，1980，第 2633 页。

③ ［清］徐孝常，《梦中缘序》。

④ ［清］芮宾王，《梦中缘跋》。

线矣。视其书已残缺，内有前诗一首。妪终不言其姓氏，乃以一金易其本以归。”[①]

戴名世《南山集》案起。

八月，辛卯科乡试舞弊，江南科场案起。

按：张坚少时即以才华闻名乡里，与其交游的多是青年士子，如杨楫、徐孝常、芮屿、陈乐愚等人，更不乏慕名纳交者，吴禹洛就是由于幼时跟从上元胡致果修习诗学，赏张坚之才名，与其订交的。陈乐愚生平无考，吴禹洛在《梅花簪序》中追忆了与张坚订交之始的情形：余幼受诗学于胡致果先生，即知里中有张子漱石，因陈子乐愚纳交焉，时相倡和，无间昕夕”[②]。

1712 年（康熙五十一年壬辰）

三十二岁。复过钱塘，寻去年酒家与老妪，俱不复见，赋诗以吊之。

张坚《梦中缘偶记》：“明年再过其处，则酒家老妪俱无矣。余心感焉，赋一章吊之：怜才独尔爱新词，况是深闺未嫁时。胜读江东犹取貌，似空冀北尚余痴。亭园香冷花魂碎，环珮声销月影迟。落落知音尘世寡，欲封文塚傍坟堆。”[③]

夏慎枢（字用修，号晓堂）于本年中进士，官翰林院编修。

程梦星（字伍乔，一字午桥，号汛江）与本年中进士，选庶吉士。

1713 年（康熙五十二年癸巳）

三十三岁。

叶长扬（字尔翔，号定湖）于本年恩科中举人。

杨绳武于本年恩科中进士，授翰林院编修。

正月，江南科场案结，涉案官员及行贿人获罪。

二月，《南山集》案结，戴名世凌迟处死，方孝标戮尸。受此案牵连获罪者甚众。

1714 年（康熙五十三年甲午）

三十四岁。参加乡试，再次落榜。

康熙再次下令查禁淫词小说，毁书销版，严禁满洲人演戏、学唱，禁止戏女进城。[④]

1715 年（康熙五十四年乙未）

三十五岁。

徐陶璋于本年中状元，授翰林院修撰。

傅王露（字晴溪，号玉笥，浙江会稽人）中进士一甲第三名，授翰林院编修。

---

① ［清］张坚，《梦中缘偶记》。

② ［清］吴禹洛，《梅花簪序》。

③ ［清］张坚，《梦中缘偶记》。

④ 《明清传奇编年史稿》，第 381 页。

1716 年（康熙五十五年丙申）

三十六岁。

袁枚（字子才，号简斋）生。

程梦星丁母忧，不复出，定居扬州，筑筱园和漪南别业，与文人名流以诗酒相往还。

按：在《梦中缘跋》中张坚嘱芮宾王对称赏该剧的文人名士予以感谢，其中就有邗江程午桥，即程梦星，可见，在程梦星定居扬州后，张坚与其有过交往。

1717 年（康熙五十六年丁酉）

三十七岁。参加乡试，再次落榜。

陈震考中举人。芮屿以国子生候选州同，留京师。

1718 年（康熙五十七年戊戌）

三十八岁。

陈震赴京参加会试，与张坚别于金陵。

陈震《梦中缘序》："岁戊戌，予计偕入都。"[①]

邹升恒（字泰和，号慎斋，江苏无锡人）于本年中进士，选庶吉士，馆试第一，授翰林院编修。

叶长扬于本年中进士，选庶吉士。

王恪（字愚千）于本年中进士，官知县。

宋照（字谨涵，号喜墨）于本年中进士，选庶吉士。

1719 年（康熙五十八年己亥）

三十九岁。

朱卉（字草衣，安徽芜湖人）四十二岁，入赘江宁芮氏。

1720 年（康熙五十九年庚子）

四十岁。参加乡试，再次落榜。

华希闵（字豫原，号剑光，又号芋园）于本年中举人，授安徽泾县训导。

王俊（字叔彦）于本年中举人。

按：昔日的同窗好友都陆续步入仕途，而张坚却在乡试中屡次失败。除了时运不济，张坚孤高桀骜的个性与为文不趋时尚的做法大概也是其科举失败的重要原因。其好友杨楫、徐孝常都对此有所提及，杨楫称其"负隽才，多奇气""为文立意孤而取神远，不趋时好"[②]，徐孝常也说"漱石富于才华，磊落不可羁绁，为文不阿时趋尚，试于乡，几得复失者屡屡"[③]。

---

① ［清］陈震，《梦中缘序》。

② ［清］杨楫，《梦中缘序》。

③ ［清］徐孝常，《梦中缘序》。

可见张坚在乡试中屡次失败与其为文不趋时好不无关系，而其“磊落不可羁绁”的孤高个性在现实社会中难免碰壁。自康熙四十九年（1710）获得生员资格，张坚在科举之路上挣扎徘徊了十余年。仕途上的不如意，让他备受煎熬，怀才不遇的愤懑，萦绕心头，挥之不去。张坚在求取功名的道路上屡屡碰壁，而在生活中也是满地荆棘，坎坷潦倒。十余年的孜孜追求，到头来青春耗尽却一事无成，张坚陷入了事业与生活均不如意的双重困境之中。他在诗中多次描写到自己穷困潦倒的生活状态，如“头角当年露一班，那知终岁困柴关”、“布袍落落半操觚，满院桐阴覆草庐”[①] 等，均从不同的侧面折射出窘迫的生活状态。仕途蹇滞，怀才不遇，生活困顿，穷愁潦倒，张坚便寄情于诗文和戏曲创作。《梅花簪》即是张坚仕途失意时期的抒怀之作，虽然“安天下定四国”的人生理想没有改变，但是已没有了十年前创作《梦中缘》时的少年意气和对功名唾手可得的信心，而是多了几分历经仕途挫折的沧桑和无奈。

1721 年（**康熙六十年辛丑**）

四十一岁。

沈起元于本年中进士，选庶吉士，改吏部主事。

1722 年（**康熙六十一年壬寅**）

四十二岁。

1723 年（**清世宗雍正元年癸卯**）

四十三岁。参加乡试，再次落榜。

徐孝常拔贡，入北京国子监。

鄂尔泰出任江苏布政使，八月到任，观风取士，张坚受知于其门。

《鄂尔泰年谱》：“五月，奉特旨授江苏布政使。时公典试滇中，甫出闱，旋闻节驰驿回京，陛辞请训，星速南行。”“秋八月，公涖江苏藩司任。”“举观风，以甄多士。下车观风，例也。公不敢视为成例，务期甄拔士类，为国储才。”[②]

芮宾王《梦中缘跋》：“西林相公为苏藩时，先生曾受知于其门。”[③]

陈祖范（字亦韩，号见复）于本年中举人。

1724 年（**雍正二年甲辰**）

四十四岁。鄂尔泰为延访真才，以古学诸体试才人士子，张坚作《观风拔取》全卷，计六十三篇。俞兆晟以翰林院侍读学士的身份出任江南提督学政，张坚作《古二十四艺》。

《鄂尔泰年谱》：“春正月，延访真才，以光文治。公以江南为才人渊薮，同观风所拔士

---

① ［清］鄂尔泰，《南邦黎献集》卷十五，清雍正刊本。

② ［清］鄂容安，《鄂尔泰年谱》，北京：中华书局，1993，第 9～10 页。

③ ［清］芮宾王，《梦中缘跋》。

子，时文优通，实学尚少。乃延访真才，试以时文之外，其于古学诸体各命一题，务完全卷。”①

沈德潜《清诗别裁集》载：“俞兆晟，字叔颖，浙江海盐人。康熙丙戌进士，官内阁学士。公视学江左时，诸生进谒，相接如先生弟子……清风和气，至今犹想慕之。”②

韩缙《梦中缘序》：“余索读先生之诗文，则尽出其奚囊中随带者，如西林相公为苏藩时《观风拔取》全卷，诗赋文策共六十三篇。海盐俞太史提学江南月课时古二十四艺，皇皇大文，洵一代巨笔。”③

按：这一时期的张坚经历十余年的科举失败，穷愁潦倒。鄂尔泰的延访真才给他带来了仕途上新的希望，他曾在诗中将其喻为“燕王的黄金台”，故而积极准备，作《观风拔取》全卷。

张坚这种积极入仕的态度，源于其“圣主贤臣”政治理想的驱动。张坚自幼接受儒家传统教育，期待着“圣主贤臣”的理想王国，渴望在现实社会实现自己的政治抱负。他的这种思想在一篇题为《七发》的拟七赋中表达的淋漓尽致。在这篇“拟七”赋中，张坚设定了两个人物，一个是“盲于道、昧于时、闲处穴”的可可生，一个是开导他的非隐先生。可可生对非隐先生所提的富裕、权贵、武力、成佛、得道都予以否定，可见张坚的理想都不在于此。而对于非隐先生所提的科举考试，可可生曰：“此特功名之士耳，无与于大道，尤不足毕吾志，愿先生更有以教我。”可见，科举亦不足以代表张坚的平生志愿和理想。最后，非隐先生描绘了一个在“圣帝”治理下的理想王国，可可生便“避席而前，改容而礼”曰：“信善哉，夫君子怀道抱德，所以安天下，定四国。昔夫子之所称，非余心之所忆。从夫子致我于王者之朝，责我以名世之职，虽余才之戋戋，岂余言之默默”，“谨稽首而谢曰：‘圣天子在上，敢不既余心策予力。’”④ 可见张坚认为参加科举，博取功名不过是达到自己志向的一种手段，在他眼里，“怀道抱德”、“安天下”、“定四国”才是君子的最高理想和真正功业。所以，张坚在屡经科举失败的情况下依然保持积极的仕进之心，寻找实现自己理想的其他途径。

1725 年（雍正三年乙巳）

四十五岁。六月，鄂尔泰举办春风亭文会，编刻《南邦黎献集》。张坚参加此次盛会，二十八篇作品入选《南邦黎献集》。鄂尔泰对张坚十分赏识，擢为第三。

《鄂尔泰年谱》：“六月，刊《南邦黎献集》。《黎献集》者，公在江南所选群贤之试文也。”⑤

---

① 《鄂尔泰年谱》，第 12 页。

② ［清］沈德潜，《清诗别裁集》，石家庄：河北人民出版社，1997，第 420 页。

③ ［清］韩缙，《梦中缘序》。

④ ［清］张坚，《七发》，《南邦黎献集》卷十，清雍正刊本。

⑤ 《鄂尔泰年谱》，第 16 页。

袁枚《随园诗话》：“鄂文瑞公为苏藩司，选《南邦黎献集》，擢君第三。”[1]

杨楫《梦中缘序》：“漱石昔受知于西林相公，作古乐府选入《南邦黎献集》，由是知名。”[2]

按：春风亭文会聚集了江苏七郡以及外邦流寓的贤才名士六十多人，吟咏唱和达一个月之久。经过此次文会，张坚接触到了很多文人名士，既有前辈先贤，也有当朝官吏，还有各地的明经茂才，其中有文献可考者二十九人：王材任（字子重），陈璋（字钟庭，一字临湘），姜兆锡（字上均，别号素清学者），佟法海（字渊若），徐永宣（字学人，一字辛斋，号茶坪），徐陶璋（字端揆，号达夫，别署蘅圃），夏慎枢（字用修，号晓堂），杨绳武（字文叔），叶长扬（字尔翔，号定湖），宋照（字谨涵，号喜墨），王恪（字愚千），华希闵（字豫原，号剑光，又号芋园），沈起元（字子大，号敬亭），陈祖范（字亦韩，号见复），赵贯朴（字再白），倪承茂（字稼咸，号幁塘），杨潮观（字闳度，号笠湖），沈德潜（字确士，号归愚），许朝（字光庭，号红桥），张进（字翼庭），蔡寅斗（字芳三，号九宾），蔡书升（字廷彦），顾我锜（字湘南，号帆川），周易（字在西，号莲峰），侯铨（字秉衡），胡鸣玉（字廷佩，号吟鸥），邬希文（字亦范，号松崖），朱霞（字耕方，一作更芳，号初晴），许名仑（字蕴源，号访槎）。

张坚将此次春风亭文会看做一次重要的仕进之机，他近乎急切的把自己入仕的愿望向鄂尔泰吐露，甚至表明自己愿为实现这个理想舍身成仁。这种表决心式的强烈要求侧面折射出了张坚在现实中的郁郁不得志。老骥伏枥，却是受困于当前，张坚挣扎于理想与现实之中不可自解。此次文会，对张坚而言无疑是一根救命稻草，于是他将自己的经世之志向鄂尔泰和盘托出，倾诉衷肠，渴望能够得到提携与帮助。然而，事实并不如张坚所愿，即使鄂尔泰对他的文才给予认可和称赞，却没有给他敞开仕途的大门，春风亭文会之后，他依然是白衣秀才。

1726 年（**雍正四年丙午**）

四十六岁。参加乡试，再次落榜，遂焚稿出游。

张坚《玉狮坠自叙》：“余少攻时艺，乡举屡荐不售，焚稿出游，转徙齐、鲁、燕、豫间。”[3]

徐孝常于本年中举人。

王洛（字仲涵，号怀坡）于本年中举人。

王时薰（字对南，号寅庵）生。

按：据徐孝常《梦中缘序》称：“（张坚）试于乡，几得复失者屡屡，乃穷困出游，中间

---

① 《随园诗话》，第 191 页。

② ［清］杨楫，《梦中缘序》。

③ ［清］张坚，《玉狮坠自叙》。

不相闻者十余年。己未（乾隆四年，1739）余幸举进士，以庶常散馆居稼部，值漱石由汴入都，一见相惊愕，各蒜发种种矣。”[①] 从雍正四年（1726）到乾隆四年（1739）为 14 年，恰与“穷困出游，中间不相闻者十余年”相吻合，而韩缙曰“昔宝卿家兄自天中归，语予曰：‘金陵有名士张漱石先生，吾得晤于汝宁郡守费榆香署中’”[②]，徐孝常曰“值漱石由汴入都”，都与张坚《玉狮坠自叙》中“焚稿出游，转徙齐、鲁、燕、豫间”的说法相符合。因此，可以肯定张坚的出游时间是在雍正四年（1726）。而其第二种传奇《梅花簪》当创作于本年之前。吴禹洛在《梅花簪序》中记述了该剧搬演时的情景，称稿始成即被金陵太晟班购去搬演，张坚也在家中搬演该剧，邀僚友观看，一时轰动。可知，当时张坚还在金陵，所以《梅花簪》的创作不会晚于雍正四年（1726）。

1727 年（雍正五年丁未）

四十七岁。

1728 年（雍正六年戊申）

四十八岁。游幕山东、河北一带。

韩缙（字绅垂）任四川龙安彰明县令。

韩缙《梦中缘序》：“岁戊申，余以诸生膺保荐历任四川龙安彰明县令”[③]

1729 年（雍正七年己酉）

四十九岁。

1730 年（雍正八年庚戌）

五十岁。入河南汝宁知府费谦流幕。

费谦流于本年至雍正十年任河南汝宁知府。

1731 年（雍正九年辛亥）

五十一岁。作幕汝宁府。

1732 年（雍正十年壬子）

五十二岁。作幕汝宁府。

王嘉会（字履安，号坦斋）与本年中举人。

韩缙《梦中缘序》：“昔宝卿家兄自天中归，语予曰：金陵有名士张漱石先生，吾得晤于汝宁郡守费榆香署中。”[④]

1733 年（雍正十一年癸丑）

---

① ［清］徐孝常，《梦中缘序》。

② ［清］韩缙，《梦中缘序》。

③ ［清］韩缙，《梦中缘序》。

④ ［清］韩缙，《梦中缘序》。

五十三岁。

邹升恒任河南学政，为《梦中缘》撰写题词《减字木兰花》，当在本年或之后。词曰："多情天赋，彩笔空题肠断句。宋艳班香，一种新声绕画梁。知音何在？玉茗堂前刚一派。色色空空，堪破尘缘一梦中。"①

张若霭（字景采，号晴岚）于本年中进士，授翰林院编修。

姚孔鈵（字范冶）于本年中进士，授翰林院编修。

王洛于本年中进士。

王嘉会于本年中进士，任四川罗江县令。

张坚兄晋九同王嘉会入蜀，与韩缙订交。晋九被龙安郡守李公延请入幕，佐理政务。

韩缙《梦中缘序》："晋九兄偕其同里罗江令坦斋王寅兄入蜀，一见如故交。……晋九兄寻为郡守李公延入幕时，龙属四邑，参谋皆乏人，晋九兄兼理之裕如也。与余尤亲暱，每至彰明必流连多日。"

按：韩缙提到的"王寅兄"即王嘉会，与张坚之兄晋九交好，曾为张坚《梦中缘》题词二首，曰"月窟还凭玉斧修，谁言道学不风流。羡君一曲江南好，消尽千秋万古愁。""闲亲笔墨爇名香，悟得缘空梦亦凉。旷代逸才人不识，翻从歌袖显文章。"②

1734 年（雍正十二年甲寅）

五十四岁。

1735 年（雍正十三年乙卯）

五十五岁。

顾我锜约于本年卒。

1736 年（清高宗乾隆元年丙辰）

五十六岁。

夏纶（字言丝，号惺斋，浙江钱塘人）举博学鸿词科，不就，归隐著述自娱。

宋照经举荐入《三礼》馆。

华希闵举博学鸿词科，不就。

蔡寅斗举博学鸿词科，不就。

胡鸣玉举博学鸿词科，未用。

邬希文举博学鸿词科，不就。

杨潮观于本年中举人，选入实录馆供职。

---

① ［清］邹升恒，《梦中缘题词》。

② ［清］王嘉会，《梦中缘题词》。

姜兆锡由大学士鄂尔泰举荐，任《三礼》馆纂修官。

1737年（乾隆二年丁巳）

五十七岁。

1738年（乾隆三年戊午）

五十八岁。

倪承茂于本年中举人。

徐陶璋卒。

按：张坚性格孤高，特立独行，游历辗转于异地他乡，过着寂寥苦闷的生活，他曾在《玉狮坠自叙》中描写当时的生活状态："无事则默坐，或强弄丝竹，已而寂寥益甚。愁来思驱以酒，饮少辄醉，醉辄醒，醒而愁复来。乃思一派遣法，借稗官遗事谱入宫商，代古人开生面。操管凝神，则愁魔远避而去，得一佳句便自愉悦。"① 可见，在穷愁潦倒，落落寡合的日子里，戏曲已完全成为张坚的情感寄托和精神支柱，只有戏曲能够驱走愁魔，也只有通过戏曲创作才能获得精神上的满足。《怀沙记》和《玉狮坠》即创作于这个时期。名为代古人开生面，实则借他人之酒杯浇自己之块垒，正如其好友杨楫所说"其情之抑郁而不伸者，必有所托以自鸣"②。

1739年（乾隆四年己未）

五十九岁。由汴入都，作幕宛平署。

徐孝常于本年考中进士，选庶吉士，改户部主事。芮屿居和亲王弘昼府邸，讲授经学。幼时好友重聚他乡，时时欢饮聚谈，过从甚密。

徐孝常《梦中缘序》："己未，余幸举进士，以庶常散馆居稼部，值漱石由汴入都，一见相惊愕，各蒜发种种矣。是时好友如芮子仙洲、伍子绍南，龚子茹千客京师，暇则欢饮聚谈，共道儿时事，痛曦光如过隙，或唏嘘泣下。"

芮宾王《梦中缘跋》："己未夏，两贤相遇于都门，先生居宛署，先君子（芮屿）授经于和邸。诗酒过从，五年余。"③

许朝于本年中进士，官广西怀远知县。

沈德潜于本年中进士，授翰林院编修。

袁枚于本年中进士。

陈祖范掌教徐州云龙书院。

1740年（乾隆五年庚申）

---

① ［清］张坚，《玉狮坠自叙》。

② ［清］杨楫，《梦中缘序》。

③ ［清］芮宾王，《梦中缘跋》。

六十岁。作幕宛平。

1741 年（乾隆六年辛酉）

六十一岁。作幕宛平。拒入律吕正义馆。

本年，乾隆命开律吕正义馆。

徐孝常《梦中缘序》："会天子方重典乐，念清庙明堂，祭飨朝会。诸乐章务尽美善，以悦神人听，而旧辞多不可用，欲重制新声。设乐部，开音律馆，命大臣为总裁，募海内知音者勷其事。有思荐漱石者，余亦劝其往应召，漱石叹曰：'吾幼读先人遗书，不能以科第显，今老矣，顾乃以伶瞽之事进而希荣利，窃耻为之。'余亦慨然。"①

1742 年（乾隆七年壬戌）

六十二岁。作幕宛平。

张进于本年中进士，官翰林院庶吉士。

汤大绅于本年中进士一甲第三名，授翰林院编修。

1743 年（乾隆八年癸亥）

六十三岁。作幕宛平。

1744 年（乾隆九年甲子）

六十四岁。冬，由京返里。

芮屿急病骤逝。

秋暮，徐孝常告病假返乡。张坚为其饯行，宴席上，徐孝常劝张坚谋归计。张坚欲将《梦中缘》付梓，以备优游娱岁，请徐孝常为之序，徐就席成文。

徐孝常《梦中缘序》："甲子秋暮，余以病将告假旋里门，漱石来饯余，饮酣，余亦劝漱石谋归计。漱石曰：'吾归恐无以自遣，行将取《梦中缘》传奇付诸梓人，售书贾，取其值，以供杖头野饮资，亦可与二三子优游娱岁矣。子曷为我叙之。'余曰：'可。'乃就席取其书笔之以弁端，遂黯然而别。"②

腊月，归安韩缙为《梦中缘》作序。

按：张坚客居北京的五年间，除了与幼时好友徐孝常、芮屿等人过从甚密外，还结识了张若霭（字景采，号晴岚）、张若澄（字镜壑，自号款花庐主人）、汤大绅（字孙书，号药冈）、姚孔鈵（字范冶）、王洛（字仲涵，号怀坡）等翰林院编修、内阁学士等高层官员。姚孔鈵为《梦中缘》题词四首，曰："词人老去奈春何，醉拍红牙自按歌。夺得文通梦中管，意花开处比江多。""幻处欢然幻处愁，全凭慧剑破温柔。便当玉茗筵前奏，未必推他作赵州。"

---

① ［清］徐孝常，《梦中缘序》。

② ［清］徐孝常，《梦中缘序》。

“滴粉搓酥二十年，苏辛姜柳辨媸妍。兴阑抛却谐声谱，归去山中片石眠。”“见猎如何喜又生，推敲坐见月三更。簷筝风斗宫商叶，似代鹍笙象管声。”① 王洛为《梦中缘》题词四首，曰：“秋满萧斋叶啸风，一天霜气压征鸿。调声忽撇寒窗懒，对此如谭释氏空。”“风月方佳漏点催，无凭好梦亦怀开。一双汉浦仙人珮，解为狂生缱眷来。”“潦倒诗书士价轻，可怜闺阁独驰声。不知何事干天忌，遣入羊肠坂上行。”“桃叶空劳打浆回，箫声雅负不凡才。宫商两部凭挥尘，抵得维摩一笑来。”② 《玉燕堂四种曲》随着张坚的交游，流传愈加广泛，这一时期，《梦中缘》传至北京梨园，曾被弋腔戏班购去，意欲搬演，但是由于张坚拒绝将其改唱弋腔而未出现在舞台上。乾隆初年的北京梨园盛演秦、弋诸腔，昆曲已渐不为人所赏，而张坚仍然对昆曲抱以几分固执，足见他对昆曲的挚爱。

1745 年（**乾隆十年乙丑**）

六十五岁。袁枚任江宁县令，张坚持陈长卿札求见之。

袁枚《随园诗话》：“乙丑，余宰江宁。有张漱石坚者，持故人陈长卿札求见。赠云：他年霖雨知何处，记取烟波有钓徒。”③

姜兆锡卒。

1746 年（**乾隆十一年丙寅**）

六十六岁。居金陵。与吴中文人名士交往密切，主要包括吴禹洛（字书瑞，号漪园），姚莹（字文洁，号玉亭），朱卉（字草衣），屈景贤（字思齐），白德馨（字上闻，号香山），潘震（字野南，号大川），刘绍庭（字前昭），吴定璋（字友篁），程梦星（字伍乔，一字午桥），金门诏（号东山）等。

吴禹洛《梅花簪序》：“我朝自杜茶村（杜濬）、吴梅村（吴伟业）诸先辈，轶宋追唐，流风未泯，迄今百年，后贤继起，名作如林。是时，南北两社，南有姚子玉亭（姚莹）、朱子草衣（朱卉），屈子思齐（屈景贤）常执牛耳，盛集名流交相唱和；北则古林（杨楫）、乐愚、香山（白德馨）、大川（潘震）十余士旗鼓相望。余亦窃附其次。漱石（张坚）游于四方，知名益广，归来吊臂两社间，众共推服。”④

按：乾隆十年（1745）至十三年（1748）张坚居金陵，与金陵文人名士交往密切，颇受推重。《玉燕堂四种曲》中颇多金陵文人名士题赠。吴禹洛为《梅花簪》作序，在序中追忆了幼时与张坚订交之始“时相倡和，无间昕夕”的情景，并记述了当年《梅花簪序》搬演时产

① ［清］姚孔鈵，《梦中缘题词》。

② ［清］王洛，《梦中缘题词》。

③ 《随园诗话》，第 191 页。

④ ［清］吴禹洛，《梅花簪序》。

生的轰动影响，称“稿甫脱即为名优购去，被诸管弦”，“远迩竞观，靡不愕然称奇，黯然欲绝”[①]。吴禹洛另有《访张漱石留饮出示怀沙记剧本赋赠》诗，曰：“幕府归来鬓已皤，开尊相对动悲歌。百年岁月蹉跎老，千古文章感慨多。谩道才高方屈宋，可怜心苦敌阴何。怀沙一曲堪惆怅，绝胜投诗吊汨罗”[②]。从诗的内容来看，此诗正是写于张坚重回金陵之时，“幕府归来鬓已皤”、“百年岁月蹉跎老”、“谩道才高方屈宋，可怜心苦敌阴何”等诗句都反映出吴禹洛对张坚幕府生活，半生蹉跎，才高不遇际遇的了解，可见二人交往之深。姚莹为《梦中缘》题词四首，曰：“游仙一枕梦初酣，采凤文鸳得指南。若使菩提真好事，从今弥勒愿同龛。”“两姓婚姻一梦通，隍中蕉鹿雪中鸿。无端漏却春消息，青茗香罗意总同。”“陡起风波易姓名，此中离合费经营。分明一幅天孙锦，几许心思织得成。”“水中见月原非月，镜里看花不是花。识得浮生皆属梦，终篇只似读南华。”[③] 刘绍庭为《梦中缘》题词五首，曰：“此生生自怜，钟情曷有极。西方彼美二，可望不可即。”“缘幻因情现，须知同梦奇。自今红板下，不数杜娘痴。”“一念怜才重，花间誓并头。无瑕情更永，名教自风流。”“狡狯真可儿，义侠更谁伍？莫以美婢轻，绘入无双谱。”“崆峒何有山，弥勒本无相。非色亦非空，一笑清魔障。”[④] 白德馨为《梦中缘》作长诗一首，曰：“我友江南一秀才，浩气凌云才玩世。堪破乾坤一剧中，古今人物俳优戏。真真假假是耶非，苍狗须臾变白衣。笔可镂空花幻彩，惯从艳语洩禅机。洞庭才子情痴极，化蝶双双春有迹。巫山境渺苦追寻，别岫野云迷不得。依稀风景似秦淮，彼美同梦还相识。丫鬟巧舌传心事，一片绞绡柔情织。当前绝色忽有双，一是倾城一倾国。玉镜无媒私自怜，茗香夜半浮瓯碧。未诺并蒂旋别离，秋宵暗誓两心期。难将好梦轻说与，婉转教猜帕上题。东床偷卧胡为者，一擒一纵如同耍。惟恐误来假混真，谁知反误真为假。良媒易绝可奈何，人事天心反覆多。真从假姓登龙榜，假冒真名陷雉罗。更苦娇姿悲失路，一身落泊如飘絮。赚入朱门忧变喜，二美相怜不相妒。堪嗟祸福常倚伏，转换都非真面目。奴全主义险如夷，女代男婚看不出。将假配假亦何忧，真还作假逞风流。少时读此销魂久，今尚颐闻忘白头。幻中生幻缘未了，崆峒本是无人道。情至何须问假真，梦长梦短和天老。”[⑤]

1747 年**（乾隆十二年丁卯）**

六十七岁。与幼时好友陈震重逢于金陵。

陈震由京返里，为《梦中缘》作序。

陈震《梦中缘序》：“余与漱石齿相若，各以饥驱未由聚首数十年。今年归，相见已老，

① ［清］吴禹洛，《梅花簪序》。

② ［清］朱绪曾，《国朝金陵诗征》，清光绪刊本，卷二十。

③ ［清］姚莹，《梦中缘题词》。

④ ［清］刘绍庭，《梦中缘题词》。

⑤ ［清］白德馨，《梦中缘题词》。

漱石案头《梦中缘》词犹存，覆读之。”①

蔡寅斗于本年中举人，官国子监助教。

1748 年（**乾隆十三年戊午**）

六十八岁。居金陵。

1749 年（**乾隆十四年己巳**）

六十九岁。游于浙江，后应九江关监督唐英之邀，作幕浔阳。

唐英《玉燕堂四种曲序》：“知我者或目为老秀才，余则夙闻有江南一秀才之称，因张子漱石先生也喜为同调，思以礼罗致之。先生挟其经，荡游于四方，久之不得见，几已。己巳闻其在浙，遣使往迎，乃欣然来浔，公余之下，分韵微吟，殆无虚日。”②

夏纶《惺斋五种曲》刊刻问世。

徐元梦《惺斋五种曲总序》：“今届衰暮，年已七十矣……爰不揣谫陋，谬加评点，请剞劂以公海内。先生从予言，自春徂冬，几匝岁，工始告竣。”③

按：徐元梦序末署“乾隆己巳嘉平榖旦”，嘉平即腊月，因知己巳年末《惺斋五种曲》刊刻完成。

1750 年（**乾隆十五年庚午**）

七十岁。秋暮，自浔阳返回金陵。与好友杨楫重逢。筹备刊刻《梦中缘》，请杨楫评点作序，芮宾王校刊作跋。

春暮，唐英调任粤海，邀张坚同往，以道远婉谢，应九江惠公聘留于此处。唐英欲为刻印《梦中缘》，然时值调任，仅匆匆为之序。

唐英《玉燕堂四种曲序》：“而《梦中缘》尤脍炙人口，余俱展转抄录，未能广遍，欲代为开雕，公诸同好，以垂不朽，而会为调任粤海之，先生以道远惮于仳往，复应接任九江惠公聘，余匆匆就道，遂不及登梨，然知其书将不久于韫椟，而青萍结绿之藏，终必腾世辉于文明之也。序而归之。庚午春暮，蜗寄唐英题于浔阳江琵琶亭舟次。”

杨楫《梦中缘序》：“庚午秋暮自浔阳归，执余手叹曰：‘秀才老矣。’余与漱石髫龄交，齿相若也，闻言亦黯然。索观其著作益富，而填词四种，名流颇多题赠，因劝其梓以问世。漱石以卷帙繁重，一时不能尽刊，爰取《梦中缘》一编，嘱余点定，以先付剞劂。”

芮宾王《梦中缘跋》：“吾党屡请付剞劂，先生以小技不足以问世。庚午春，同学复固请，九江督榷唐公分清俸助之。乃嘱余校鲁鱼，刊为上、下本四册，并辑诸名士所赐佳评，分列

---

① ［清］张坚，《玉燕堂四种曲》。

② ［清］张坚，《玉燕堂四种曲》。

③ ［清］夏纶，《惺斋五种曲》，清乾隆刊本。

首末。越次年工峻。”①

1751 年（**乾隆十六年辛未**）

七十一岁。《梦中缘》刊刻工峻。

同年，寓居浙江钱塘，与夏纶订交。在吴山十二峰道院，与柴次山相遇。孟冬与嘉定张龙辅同寓西湖，相谈甚欢。张龙辅评点《玉狮坠》并序之，当在此时或稍后。

柴次山《梅花簪序》：“漱石，金陵名士，怀其才不遇，乃隐于莲幕。前年（辛未）来越，余与相遇于吴山十二峰道院，恨订交之晚。”

张龙辅《玉狮坠序》：“辛未孟冬，余游浙，与吾宗漱石先生同寓湖上，交甚欢。是时也，余衣裘不足于体，肉食不充于肠，亦良苦矣，而不自苦也，则以得见先生故，则以得见先生而尽读其生平著作故。”②

金门诏卒。

华希闵卒。

1752 年（**乾隆十七年壬申**）

七十二岁。上元节，柴次山踏雪寻访，拥炉联韵。张坚嘱柴评点《梅花簪》并作序。

柴次山《梅花簪序》：“壬申上元，踏雪寻访，拥炉联韵，亭前冰花堆树，梅萼舒妍，见案头此种，余笑指谓曰：‘梅花冰雪冠绝群芳，讵不信夫?’漱石曰：‘子不弃是编，曷序之?’余欣然携归，闭帏坐读，不能成寐。”③

本年春，夏纶撰《花萼吟》，次年与《惺斋五种曲》合刻为《新曲六种》。

蔡寅斗卒。

按：据《明清传奇编年史稿》考证，《花萼吟》有乾隆十八年（1753）世光堂刻《新曲六种》本。④

1753 年（**乾隆十八年癸酉**）

七十三岁。

1754 年（**乾隆十九年甲戌**）

七十四岁。春，与云间沈大成相识于吴山天开图画阁附近寓所。不久，前往嘉兴就馆，沈大成不及相送，作《漱石就馆禾中归送不及辄吟长句》以记之。诗云：“白下云间两旅人，青山半载结芳邻。下水去程舟似鸟，挑灯孤馆雨如尘。相思相望从今始，酒盏花枝总怆神。”⑤

沈大成《怀沙记序》：“甲戌春，薄游武林，假馆吴山之天开图画阁。傅王露、金江声两

---

① ［清］张坚，《玉燕堂四种曲》。

② ［清］张坚，《玉燕堂四种曲》。

③ ［清］张坚，《玉燕堂四种曲》。

④ 《明清传奇编年史稿》，第 415 页。

⑤ ［清］沈大成，《学福斋诗集》，《续修四库全书》第 1428 册，上海：上海古籍出版社，2002，第 307 页。

先生过访，为道漱石亦寓兹院之北邻，乘夜叩其扉，执手欢若生平，坐达旦。自是昕夕，风雨无间，题襟倒笥，都忘逆旅。”①

初夏，傅王露为《怀沙记》题词，依第一出《述原》元韵作《玉宇琼楼》词，曰：“见说雍门，绕梁响遏行云逐，华筵丝管日纷纷。快意何曾足。六凿尘根先阙，倏新声动摇山谷，江南花发，红豆珍珑，重翻法曲。莫讶湘累，吟只咏些同巫祝，荪荃尽谱入红牙，一洗官衙辱。大似青莲作计，为身谋遣人快读。尽容名士，痛饮淋漓，长歌当哭。”署曰：“甲戌初夏，武林玉笥山人傅王露拜题，时年七十有九。”②

蔡书升于本年中进士。

陈祖范卒。

按：张坚与沈大成订交虽晚，但一见如故，交往十分密切，感情极其深厚。从沈大成《怀沙记序》所记二人订交的始末可知其久慕张坚之名，在得知张坚寓其北邻后，连夜拜访，二人促膝夜谈，秉烛达旦。自订交之日始，二人几乎天天在一起，游山宴饮，赋诗唱和，交谈甚欢。沈大成与张坚于逆旅中相遇，都为生计漂泊异乡，两人经历相近，性情相投，大有同是天涯沦落人的惺惺相惜之情，故一见而引为知己，沈大成曾作《为金陵张漱石题照》诗四首，对张坚的才华大加赞赏，也为其怀才不遇而愤愤不平，同时也写出了张坚历经世事沧桑后归于平淡的心态。沈大成与张坚二人都是漂泊在异地，经历着逆旅的愁苦，于是同饮同游，成了沈、张二人在逆旅中的最好排遣。沈大成在《雨中饮吴山酒楼》诗中即表达了身处逆旅的寂寥愁苦之感，诗云：“春阴增寂寞，携手共夷犹。雨气平沉野，江声远入楼。世情矜腐鼠，客意狎闲鸥。一盏颓然处，何知逆旅愁。”③ 阴雨连绵之时，更增愁苦之情，两个有着相似经历的旅人举杯浇愁，互相诉说心底的悲苦，所幸的是逆旅之中有知己好友相伴。沈大成在《舟中有怀漱石》诗中即表达了逆旅中得逢知己的宽慰喜悦之情，曰：“逆旅何缘逢胜引，好山无处不同游。红牙紫玉分吟席，细雨斜风上酒楼。早晚重寻樱笋候，赧郎共放柳阴舟。”④ 沈大成在诗中记录了寓居杭州期间与张坚同游吴山西爽阁（《初晴同漱石登西爽阁》），同饮吴山酒楼（《漱石招饮山楼》），吟诗联韵，饮酒笑谈的情景，并表达了期待有日重逢欢聚的心情。乾隆二十年夏（1755），张坚离开杭州赴嘉兴就馆，其时沈大成于紫阳山馆拜访许以光、程尧佩、陈汉留等人，未及相送，后作《漱石就馆禾中归送不及辄吟长句》以记之，沈大成在诗中将自己和张坚称作“两旅人”，突出了两人在逆旅中的相依相扶之情，“苍茫竟阻河梁别，惆怅空留烟墨新”表达了归送不及的遗憾，“挑灯孤馆雨如尘”之句则再次说明了

① ［清］沈大成，《怀沙记序》。

② ［清］傅王露，《怀沙记题词》。

③ 《学福斋诗集》，《续修四库全书》第1428册，第304页。

④ 《学福斋诗集》，《续修四库全书》第1428册，第304页。

张坚是其逆旅中不可替代的知己好友，他的离开增加了自己的孤独感，虽然平日仍与友人唱和交游，但是依然难掩内心的孤寂。该诗语言朴实无华，却情思真切，足见二人的深厚情谊。几年后，沈大成重过吴山故地，作《出瑞石洞望钱塘江至天开图画阁余旧馆也有怀张漱石顾九峰》，诗中有“故人各天末，吟眺思如何”① 之句表达对张坚等好友的怀念。沈大成对张坚的才华评价极高，称“漱石诗古艺文诸体悉臻其妙，噌吰磅礴，并驾马枚，虽填词小道而清新藻丽，余阅之心醉”，对《怀沙记》更是给予极高评价，曰：“此宇宙至文，岂直词曲小令耶?”② 在与张坚同游期间，沈大成对《怀沙记》“反复吟哦，逐加评点”，并应张坚之邀为《怀沙记》作序，然而由于张坚前往嘉兴就馆而未及为。乾隆二十三年（1758），《怀沙记》刊刻时，张坚催促沈大成为之序，夏至日，沈大成于红桥客馆完成《怀沙记序》。

1755 年**（乾隆二十年乙亥）**

七十五岁。坐馆嘉兴。

袁枚约于本年前后辞官，于江宁小仓山下筑随园，隐居其中。

1756 年**（乾隆二十一年丙子）**

七十六岁。再访袁枚于随园，过从甚密。

袁枚《随园诗话》：“后岁丙子（乾隆二十一年，1756），同杨洪序来随园，年七十余，喜所居不远，日下时时过从。”③

唐英卒。

1757 年**（乾隆二十二年丁丑）**

七十七岁。

1758 年**（乾隆二十三年戊寅）**

七十八岁。游关内，作幕荆州。

太仓王俊任荆州同知，对《怀沙记》极为称赏，代为开雕，沈大成为之序。

王俊《怀沙记序》：“漱石此作，前无古后无今。……安得诸同好能共解余橐，亟为登梨庶，俾世有知音。”④

沈大成《怀沙记序》：“兹闻漱石游关内，适太仓王公古岩为同郡守，见其写本，叹为奇绝，欲付开雕，而来促余叙。”⑤

许朝约于本年卒。

---

① 《学福斋诗集》，《续修四库全书》第 1428 册，第 335 页。

② ［清］沈大成，《怀沙记序》。

③ 《随园诗话》，第 191 页。

④ ［清］王俊，《怀沙记序》。

⑤ ［清］沈大成，《怀沙记序》。

1759 年（乾隆二十四年己卯）

七十九岁。

九月，王时薰任汉中知府。

1760 年（乾隆二十五年庚辰）

八十岁。作幕陕西汉中府，与洛川王汝衡会晤于汉南署中。其时，“梦梅怀玉”四种传奇全部刊刻问世，张坚将《玉狮坠》稿本赠予王汝衡，王为之作序。

王汝衡《玉狮坠序》：“庚辰春，余于汉中对南兄署晤金陵张漱石先生，时年八十，须白如银，而体严重矍铄，精气流露眉宇。……每花晨月夕，过余斋，同坐古汉王台上，酒酣耳热，放歌吴骚。余以北人而操南音，先生不余嗤而谓为可教也，曰：‘吾梦梅怀玉四种填词俱付剞劂，板留南省，今搜检客笥，他无存者，独《玉狮坠》稿本一卷，请质诸吾子。’”[①]

1761 年（乾隆二十六年辛巳）

八十一岁。

1762 年（乾隆二十七年壬午）

八十二岁。

1763 年（乾隆二十八年癸未）

八十三岁。卒于陕中。

袁枚《随园诗话》：“丙午（乾隆五十一年，1786）二月，过洪武街，遇老人，乃其子也。方知先生八十三岁委化陕中。为黯然者久。”[②]

沈起元卒。

按：另有称张坚卒于 1771 年以后者，当为杨恩寿《词余丛话》所误，今辨之。杨恩寿《词余丛话》卷三载“张漱石谱《梦中缘》，当时已风行海内。乾隆辛卯，漱石宿钱塘酒家，见老妪灯下缝裳，蟹筐内针线簿一本，丹铅粲然，则《梦中缘》钞本也。”[③] 乾隆辛卯即 1771 年，若据此推断，张坚当寿终九十以外。然而，在《梦中缘偶记》中，张坚也曾提及此事。其文曰：“辛卯余宿钱塘酒家，见灯下老妪夜缝裳，蟹筐内针线簿一本，丹铅粲然。取观之，则钞余《梦中缘》稿本也。”此处仅言辛卯而非“乾隆辛卯”。又张坚《梦中缘》刊刻于乾隆十五年（1750），这在杨楫《梦中缘序》、芮宾王《梦中缘跋》中有明确记载，1750 年的刻本中显然不可能记载 1771 年之事，所以此“辛卯”当为康熙辛卯（1711），而非乾隆辛卯（1771）。由此可见，《词余丛话》中关于张坚的记载存在讹误，不能作为推断张坚卒年的佐证。

---

① ［清］王汝衡，《玉狮坠序》。

② 《随园诗话》，第 191 页。

③ 《词余丛话》，《中国古典戏曲论著集成（九）》，第 275 页。

参考文献：

[1] [清] 张坚. 玉燕堂四种曲. 清乾隆刊本.

[2] [清] 夏纶. 惺斋五种曲. 清乾隆刊本.

[3] [清] 鄂尔泰. 南邦黎献集，卷十五. 清雍正刊本.

[4] [清] 朱绪曾. 国朝金陵诗征. 清光绪刊本.

[5] [清] 袁枚. 随园诗话. 北京：人民文学出版社，1982.

[6] [清] 金埴. 不下带编·巾箱说. 北京：中华书局，1982.

[7] [清] 杨恩寿. 词余丛话 [M]. 中国古典戏曲论著集成 [Z]. 北京：中国戏剧出版社，1959.

[8] [清] 汪士铎. 同治上江两县志. 中国地方志集成·江苏府县志辑. 南京：江苏古籍出版社，1991：368.

[9] [清] 鄂容安. 鄂尔泰年谱. 北京：中华书局，1993.

[10] [清] 沈德潜. 清诗别裁集. 石家庄：河北人民出版社，1997.

[11] [清] 沈大成. 学福斋诗集. 续修四库全书. 上海：上海古籍出版社，2002.

[12] 程华平. 明清传奇编年史稿. 济南：齐鲁书社，2008.

[13] 钱实甫. 清代职官年表. 北京：中华书局，1980.

作者单位：邯郸学院中文系

昆曲音乐与曲律研究

《牡丹亭》昆曲工尺谱全印本的探究[①]

吴新雷

引　言

明神宗万历二十六年（1598），江西临川人汤显祖（1550～1616）写出了传奇名剧《牡丹亭还魂记》，各地昆班随即争相搬演。如无锡的邹迪光家班、太仓的王锡爵家班、常熟的钱岱家班、徽州的吴越石家班等，都有演唱情况的史料记载。无锡人邹迪光（1550～1626）是汤显祖的好朋友，他在《调象庵稿》卷35《与汤义仍》信中说："义仍既肆力于文，又以其绪馀为传奇，丹青栩栩，备有生态，高出胜国词人上。所为《紫箫》、《还魂》诸本，不佞率令僮子习之，以因是以见神情，想丰度。诸童搬演曲折，洗去格套，羌（腔）亦不俗，义仍有意乎？鄱阳一苇直抵梁溪（无锡），公为我浮白，我为公徵歌命舞，何如，何如？"[②] 他邀约汤氏从江西来无锡看戏，后因汤氏的经济力量不够，未能成行（《调象庵稿》卷33《汤义仍先生传》）。据汤氏的另一位友人潘之恒（1556～1622）在《鸾啸小品》卷3《观演〈牡丹亭·还魂记〉书赠二孺》中记载，吴越石家庭昆班中的名伶"二孺"都来自苏州，江孺专演杜丽娘，昌孺专演柳梦梅，"珠喉宛转"，"美度绰约"。

对于《牡丹亭》传唱的盛况，当时秀水人沈德符在《顾曲杂言》中评论说："汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价；奈不谙曲谱，用韵多任意处，乃才情自足不朽也。"这一方面高度推崇《牡丹亭》的艺术成就，而另一方面也指出它在曲律上存在不足之

① 原载《中国昆曲论坛2008》，古吴轩出版社。

② 见邹迪光《调象庵稿》卷35《与汤义仍》，齐鲁书社1997年影印本《四库全书存目丛书》第160册，第55～57页。

处。当时以吴江人沈璟为首的格律派认为《牡丹亭》曲文的字、句、声、韵不合音律，于是纷纷起而改订。如沈璟的改编本题为《同梦记》，冯梦龙的改编本称为《风流梦》，此外还有吕玉绳改本、徐硕园改本、臧懋循改本等，他们或改易曲调辞句，或变换结构排场，生搬硬套，破坏了原著的意趣神色，引起了汤、沈之争[①]。其实，汤显祖于万历十二年（1584）至十九年（1591）曾在南京任职八年之久，与昆曲界人士梅鼎祚、潘之恒等交谊很深，对昆曲的声律是熟悉的，他改《紫箫记》为《紫钗记》就是在南京太常寺博士任上。而邹迪光、吴越石等家班演唱《牡丹亭》都是依照汤氏原作，根本没有按照沈璟改本来搬演。明末清初的昆曲家钮少雅对《牡丹亭》全剧四百多支曲辞进行了考订，认为不协律的曲文并不多。他订定的《按对大元九宫词谱格正全本还魂记词调》，不动原句，只是用集曲的方式厘定了原作句法不合的五十余曲。所谓集曲，又称犯调，就是摘取同宫调或不同宫调曲牌的部分乐句组合为新的曲牌。钮少雅“格正”《牡丹亭》时，不改原作辞句，而是“改调就辞”[②]，即将原曲的句法按集曲的格式安上合律的曲调。例如原作第十出《惊梦》首曲［商调绕池游］，因第三、四句“人立小庭深院，注尽沉烟”平仄不合，但却合于［高阳台］三、四句之律，于是改订为［绕池游］犯［高阳台］的集曲：

［商调绕阳台］［绕池游首二句］梦回莺啭，乱煞年光（华）遍。［高阳台三至四］人立小庭深院，注尽沉烟。［绕池游末二句］抛残绣线，恁今春关情似去年。

钮少雅创造了这个好办法，他不改辞就调，而是改调就辞，保持了原作的完整性。从此以后，昆班演出参照钮少雅的办法来谱曲，格律派各家改编本失去了生存的地位，真正有生命力的仍是汤显祖的原作。

从现存的文献资料搜索，明代昆班演唱《牡丹亭》的唱谱没有留存下来，现今所知存世的工尺谱印本最早的是康熙五十九年（1720）刊行的《南词定律》13 卷，此书的性质属于文辞格律谱，但在曲文左侧附缀了工尺符号，点板而不点眼。全书选录各种剧本的单支曲文共2090 支，采用《牡丹亭》的例曲 67 支；如卷二正宫过曲［雁过声］“轻绡，把镜儿擘掠”，出于《牡丹亭》第十四出《写真》（可证康熙年间演艺界已有传统的《牡丹亭》歌谱流传，这才能使《南词定律》的编者选为例曲）。而真正作为唱谱出现的，是乾隆六年（1741）刊行的《九宫大成南北词宫谱》82 卷。此谱的性质是宫谱（歌唱谱）兼格律谱，标出正字衬字，右侧旁缀工尺谱，点定板式和中眼，但不点小眼，共收录南北曲 4466 支，其中采用《牡丹亭》例曲 75

① 见拙著《中国戏曲史论·论戏曲史上临川派与吴江派之争》，江苏教育出版社 1996 年出版。

② 见钱南扬《汤显祖剧作的腔调问题》（《南京大学学报》1963 年第 3 期），文中力证汤氏懂得昆腔音律。

支，如卷二仙吕宫正曲［步步娇］“袅晴丝吹来闲庭院”一曲，选自《牡丹亭》第十出《惊梦》。

清代的昆曲工尺谱有两个系统，一是文人按字声腔格严加考订而专供清唱的“清宫谱”，只录曲文不载科白；二是昆班艺人结合舞台实际并适应登场演唱而制作的“戏宫谱”，曲白科介俱全。现今传承下来的除了各种选本的折子戏工尺谱以外，真正印行出版的《牡丹亭》全本工尺谱只有三种，第一种是乾隆五十四年（1789）苏州清曲家冯起凤订定的清宫谱《吟香堂牡丹亭曲谱》，第二种同是苏州清曲家叶堂另外订立的清宫谱《纳书楹牡丹亭全谱》，刊行于乾隆五十七年（1792），第三种是晚清全福班艺人殷溎深传承的梨园戏宫谱《牡丹亭曲谱》，经曲友张馀荪转录缮底，于1921年由上海朝记书庄石印出版。晚清以来印行的戏宫谱还有《遏云阁曲谱》和《集成曲谱》等，也选录了《牡丹亭》的折子戏工尺谱，但并非单行的全印本。现今采用纵向联系和横向比较的方法，探讨文人订谱和艺人传谱的源流，阐发其特征。

文人清宫谱“吟香堂”和“纳书楹”的刻印本

吟香堂主人冯起凤，字云章，吴县（今苏州市）人，生平事迹无考。现存乾隆五十四年（1789）刻本《吟香堂曲谱》四卷，前二卷是《牡丹亭曲谱》，后二卷是《长生殿曲谱》。前后二谱均由吴县同乡石韫玉作序，石氏字执如，别号花韵庵主人，于乾隆五十五年（1790）进士及第，授翰林院编修，官至山东按察使，晚年回苏州，在紫阳书院主讲二十年。石氏著述甚多，兼工戏曲，作有杂剧《花间九奏》九种和传奇《红楼梦》十出。石氏在乾隆五十四年三月为《牡丹亭曲谱》所写的题序中说：

> 汤临川作《牡丹亭》传奇，名擅一时。当其脱稿时，翌日而歌儿持板，又翌日而旗亭已树赤帜矣。然而年来舞榭歌台，工同曲异，而卒无人引其商而刻其羽，致使燕筑赵瑟，妙处不传，亦词人之恨事也。今云章冯丈，取临川旧本，详注宫商，点定节拍，谱既就，索序于余。余生平爱读传奇院本，心窃许《牡丹亭》为第一种……异日读者艳动心魄，歌者香生齿颊，庶几案头场上，千古两绝云。

可见当时昆班的传谱，“工同曲异”，各班之间有一些差异，尚无统一的唱谱。冯起凤以文人度曲，从清唱角度出发，自出机杼为《牡丹亭》订谱，石韫玉赞许为“案头场上，千古两绝”。现存原刻本的扉页标示：“冯起凤参定，牡丹亭曲谱，吟香堂藏板。”首页题署是：“古吴冯起凤云章氏定，男懋才秀林梓。”全谱分上下两卷，上卷从《言怀》到《缮备》，下卷从《冥誓》到《圆驾》，只有第一出《标目》副末开场的［蝶恋花］词未谱，其他五十四出都订

了工尺谱。

另一位文人清曲家是纳书楹主人叶堂（1724～1799?），字广明，又字广平，号怀庭，长洲（今苏州市）人。早年师从《乐府传声》的作者徐大椿学曲，毕生研究昆曲唱法，善于辨析四声阴阳，对于咬字吐音，皆有法度，开创了“叶派唱口”，成为当时度曲家的最高典范。李斗在《扬州画舫录》卷十一中记载：“近时以叶广平唱口为最，著《纳书楹曲谱》为世所宗。”龚自珍《书金伶》说：“乾隆中，吴中叶先生，以善为声，闻海内。”金伶是指集秀班名伶金德辉，他传承叶派唱法又有所变化，《扬州画舫录》说他自创“金德辉唱口”，可见其一脉相承的发展轨迹。



乾隆五十四年（1789）《吟香堂牡丹亭曲谱》原刻本扉页书影



乾隆五十七年（1792）《纳书楹牡丹亭全谱》原刻本扉页书影

叶堂高明之处，是他没有关在书房里闭门造车，而是走向演艺界，以昆班传唱的谱子作为基础，联系昆班的演出实践来订谱。他在《纳书楹曲谱自序》中说：

> 顾念自元明以来，法曲流传，无虑数百种，其脍炙人口者，鼎中一脔尔。而俗伶登场，既无老教师为之按拍，袭谬沿讹，所在多有，余心弗善也。暇日，搜择讨论，准古今而通雅俗，文之舛淆者订之，律之未谐者协之。而于四声离合、清浊阴阳之芒杪、呼吸关通，自谓颇有所得。

叶堂虽然不满于“俗伶”的演唱，认为艺人的唱口有不少错误，但却留意收集梨园流传的俗谱，“文之舛淆者订之，律之未谐者协之”，终于订定了《纳书楹曲谱》正集四卷，续集四卷，外集二卷，补遗四卷，选录了杂剧 36 折，南戏 68 折，明清传奇 114 折，时剧 23 折，散曲 10 套，词曲和诸宫调各一套。同时又订立了《北西厢全谱》，还专门为汤显祖的《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》和《邯郸梦》订立了全谱。《纳书楹牡丹亭全谱》53 出刻印于乾隆五十七年（1792），与吟香堂本相比，除了第一出《标目》也没有制谱外，又删掉了第十五出《虏谍》，原因是《牡丹亭》的时代背景涉及宋、金战争中女真族的敏感问题，怕触犯清廷的忌讳，恐遭文字狱之祸，所以叶堂在刻本上特别标明“此出遵进呈本不录”。所谓“进呈本”，是乾隆四十三年（1778）颁行了《查办违碍书籍条款》，四十五年（1780）谕旨查饬“南宋与金朝关涉词曲，外间剧本往往有扮演过当”，“应删改及抽掣”，“解京呈览”[1]，于是在扬州设立了词曲局，“奉旨修改古今词曲”（《扬州画舫录》卷五），在乾隆四十六年（1781）产生了《牡丹亭》的“进呈本”（后来由冰丝馆于乾隆五十年刻印），剔除了胡、虏等字眼，《虏谍》整出抽掉，而且对第四十七出《围释》中有关溜金王的曲白也进行了部分删节。《纳书楹牡丹亭全谱》就是依照“进呈本”的曲文订谱的。

现为醒目起见，将吟香堂本与纳书楹本的目录并列如下：

吟香堂本《牡丹亭曲谱》目录	纳书楹本《牡丹亭全谱》目录
上卷	卷上
言怀　训女　腐叹	言怀　训女　腐叹
延师　怅眺　闺塾	延师　怅眺　闺塾
劝农　肃苑　惊梦	劝农　肃苑　惊梦
慈戒　寻梦　诀谒　写真	慈戒　寻梦　诀谒　写真
虏谍	此出遵进呈本不录
诘病　道觋　诊祟	诘病　道觋　诊祟
牝贼　悼殇　谒遇	牝贼　闹殇　谒遇
旅寄　冥判　拾画　忆女	旅寄　冥判　拾画　忆女
玩真［附］俗叫画	玩真
魂游　幽媾　旁疑	魂游　幽媾　旁疑
欢挠　缮备	欢挠　缮备
下卷	卷下
冥誓　秘议　药	冥誓　秘议　药
回生　婚走　骇变	回生　婚走　骇变
淮警　如杭　仆侦	淮警　如杭　仆侦

① 见《大清历朝实录》第四十七帙第六册十七、十八叶，1937 年日本东京大藏出版株式会社影印。

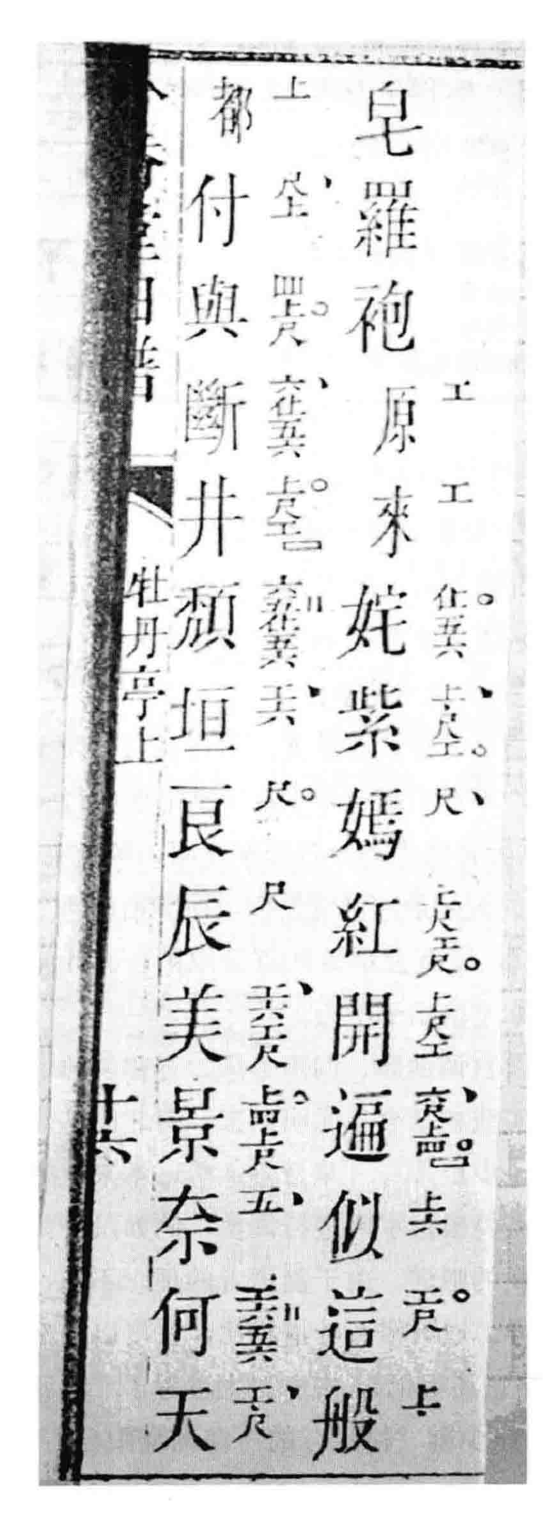
续表

吟香堂本《牡丹亭曲谱》目录	纳书楹本《牡丹亭全谱》目录
耽试　移镇　御淮 急难　寇间　折寇 围释 遇母　淮泊　闹宴 榜下　索元　硬拷 闻喜　圆驾	耽试　移镇　御淮 急难　寇间　折寇 围释 遇母　淮泊　闹宴 榜下　索元　硬拷 闻喜　圆驾 [附] 俗增堆花俗玩真

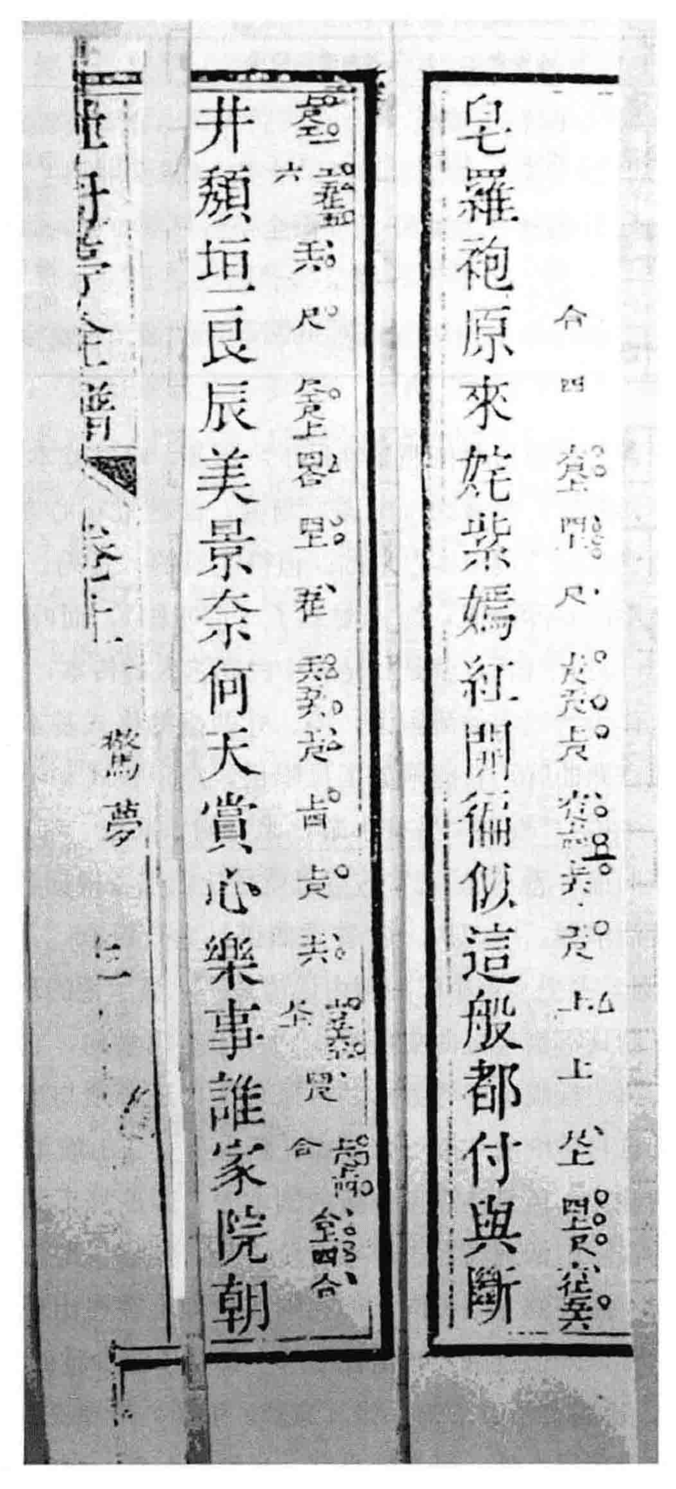
所有的出目都依照《牡丹亭》原著，吟香堂本只改了《闹殇》为《悼殇》。奇怪的是冯起凤不知禁忌，照常为《虏谍》制谱，而叶堂小心谨慎，为免犯禁而抽掉了此出，对《围释》一出也依照"进呈本"谱曲。值得注目的，是冯、叶也有交流，冯氏也曾注意到民间昆班舞台演唱的实际情况，冯谱附载了《俗叫画》，而叶谱更进一步附载了《俗增堆花》和《俗玩真》。所谓"俗"，就是指昆班中民间艺人的传本，这是很有艺术价值的。

作为清唱用的清宫谱，冯、叶两谱的格式基本相同，都是只有曲文，不录科白。曲文均标明宫调曲牌，右侧附载工尺唱谱，点定板式和中眼，不点小眼。叶堂在《纳书楹曲谱·凡例》中说："板眼中另有小眼，原为初学而设，在善歌者自能生巧，若细细注明，转觉束缚。今照旧谱，悉不加入。"这意思就是让歌唱者根据各自的天赋条件自由发挥，在节拍旋律上可以灵活掌握。冯起凤《吟香堂曲谱》卷首没有"凡例"，没有公示他的订谱原则，而叶堂在《凡例》中把不点小眼的理由说清楚了，显示他的理论水平高出于冯氏。

制订唱谱是昆曲史研究中的一项专门学向，它涉及宫调曲牌、四声平仄、音律韵味、唱腔旋律、板眼节奏等方面的声乐理论，还必须与演唱实践相结合。元明以来，南北曲的曲牌都有自身传统的主腔可依，如[新水令]、[山坡羊]、[步步娇]、[皂罗袍]等，本来就有规定的旋律，但具体到创作新的剧本时，因曲辞不同便需要根据字声进行调整，例如汉字阳平声的音阶由低到高，去声字音阶上扬，制谱者即订立新的唱谱。由于制谱者的理念不同，即使同一曲牌的主腔相同，但在细节处理上往往出现差异。以冯谱和叶谱相比，就可以看出冯谱近雅，叶谱近俗，叶谱在曲牌上参考了钮少雅的《格正还魂记》，在音符上参考了《九宫大成》，比冯谱稍有增饰。如《惊梦》引子，叶谱采用了钮少雅"格正"的[商调绕阳台]，至于旋律稍异之处，可举仙吕宫[皂罗袍]首二句为例：



冯谱［皂罗袍］



书影叶谱［皂罗袍］书影

冯起凤《吟香堂牡丹亭曲谱》[皂罗袍]（首二句）

[工 尺 谱] 工工仩五六 上·尺工 尺上尺工尺上尺工 六尺上四 ——
[译为简谱] 3 3 1 6 5 | 1 1 2 3 | 2 1 2 3 2 1 2 3 | 5 2 1 6 — |
[曲　　文] 原来姹 紫 嫣红 开 遍，

上六工尺上·上 尺上四上尺 六仩五六上尺工 —— 六五仩五六 工六
1 5 3 2 1 1 1 | 2 1 6 1 2 | 5 1 6 5 1 2 3 — | 5 6 1 6 5 | 3 5
似 这 般 都 付 与 断 井 颓 垣。

叶堂《纳书楹牡丹亭全谱》[皂罗袍]（首二句）

[工 尺 谱] 合四六尺上 四上 尺上尺工尺上尺 六尺上四 ——
[译为简谱] 5 6 5 2 1 | 6 1 — — | 2 1 2 3 2 1 2 | 5 2 1 6 — |
[曲　　文] 原来姹 紫 嫣红 开 遍，

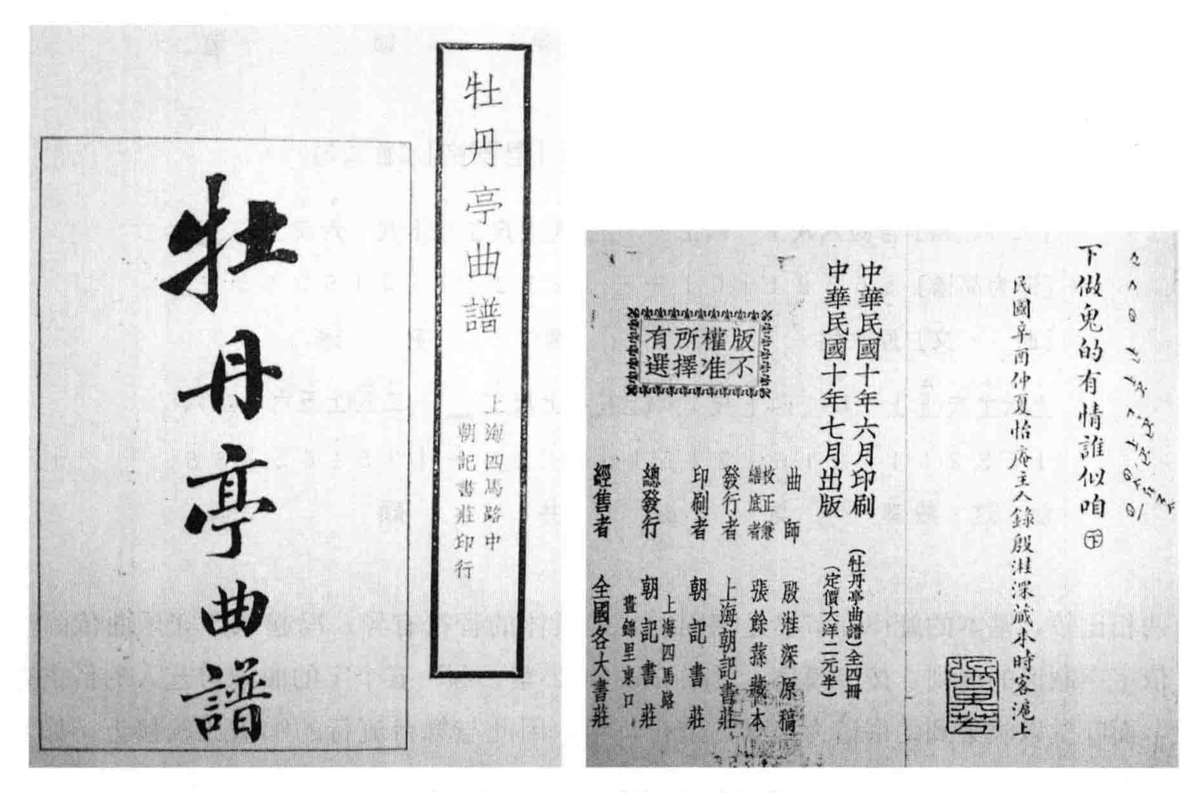
上六工尺上上 尺上四上尺 六仩五六上尺工 —— 工五仩五六 工六
1 5 3 2 1 1 | 2 1 6 1 2 | 5 1 6 5 1 2 3 — | 3 5 1 6 5 | 3 5
似 这 般都 付 与 断 井 颓 垣。

两相比较，基本的旋律和节奏是相同的，但具体的音符有异。冯起凤严守乐曲依附于文字、依字声制谱的原则，按字摸声，“原、来、姹、紫、颓”五个字的曲谱与艺人的俗谱差距较大，而叶堂以收集到的俗谱为基础，进行订谱，因此与舞台流行的唱谱比较接近。如“原来”两个字都是阳平声，冯谱起音较高，订为工工（33），而叶谱起音低，订为合四（56），全曲有起伏，有感情，至今昆曲传唱的谱子均出于叶谱，而冯谱却没有被唱家采用。

艺人殷溎深传承的戏宫谱《牡丹亭曲谱》石印本

殷溎深（1825～1916?），苏州人，家中排行第四，人称殷老四。他原是晚清道、咸、同、光年间姑苏四大昆班之一“大雅班”的旦角演员，中年以后改行，专工场面伴奏，以“戏多、笛精、鼓好”而誉满江南；清末民初，曾担任昆山东山曲社、迎绿曲社、紫云曲社的曲师。

他通晓音律，有丰富的演唱经验，喜欢抄谱、订谱、藏谱、传谱，总题为《馀庆堂曲谱》[1]。当时据殷氏藏谱传抄的人不少，除了昆山国乐保存会抄印为《昆山粹存》外，以听涛主人和怡庵主人所抄之数最多。听涛主人的生平行事毫无记载，他曾在光绪十九年（1893）开始动手，至宣统元年（1909）为止，根据殷传本抄录了 974 出折子戏的工尺谱，总题为《异同集》，其中有《荆钗记》、《琵琶记》、《浣纱记》和《牡丹亭》等全谱。1954 年 9 月，听涛主人抄存的《异同集》流入北京文奎堂书店，为中国音乐研究所购得收藏[2]。


牡丹亭曲譜

牡丹亭曲譜
上海四馬路中朝記書莊印行

中華民國十年六月印刷
中華民國十年七月出版
（牡丹亭曲譜）全四冊
（定價大洋二元半）
版權所有 不准選擇
曲師 殷溎深原稿
校正繕底者 張餘蓀藏本
發行者 上海朝記書莊
印刷者 朝記書莊
總發行 上海四馬路晝錦里東口 朝記書莊
經售者 全國各大書莊

下做鬼的有情誰似咱（下）
民國辛酉仲夏怡庵主人錄殷溎深藏本時客滬上

殷传本扉页、封面、版权页、末页书影

怡庵主人姓张，名芬，字馀荪，号怡庵，苏州人。他是个热爱昆曲的曲友串客，专工丑角，能唱能演。早年曾在苏州和上海办事机构中做文书工作，因擅长吹笛拍曲，后受聘为上海赓春曲社潘祥生家的笛师。传说殷溎深的藏谱卖给了潘祥生，潘氏便嘱张怡庵整理誊写，他便顺手抄录了副本，先后抄存了《荆钗记》、《琵琶记》、《南西厢》、《长生殿》和《牡丹亭》等全本工尺谱，又整理折子戏编成《六也曲谱》、《春雪阁曲谱》和《昆曲大全》等工尺谱选集，陆续付印。《牡丹亭曲谱》在 1921 年由上海朝记书庄石印出版，分上下两卷，装订成四

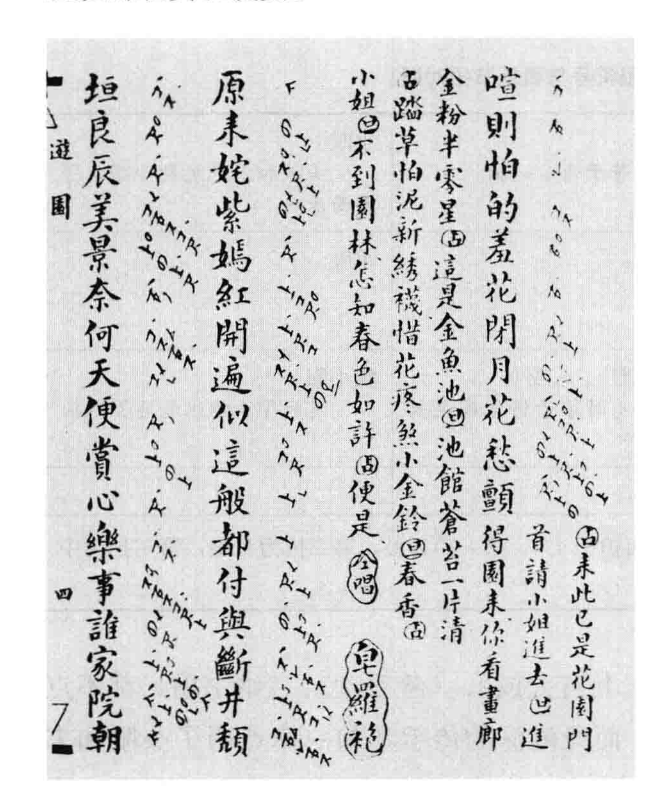
① 见陆萼庭《殷溎深及其〈馀庆堂曲谱〉》，苏州大学出版社 2003 年 10 月出版《中国昆曲论坛 2003》180 页至 185 页。

② 见郭友声《再论殷溎深传订曲谱与〈异同集〉》，苏州大学出版社 2005 年 6 月出版《中国昆曲论坛 2004》185 至 191 页。

册。该谱卷末有题记：“民国辛酉仲夏，怡庵主人录殷溎深藏本，时客沪上。”辛酉是民国十年（1921），版权页上标明“民国十年六月印刷，七月出版”，署名是：“曲师殷溎深原稿，校正兼缮底者张馀荪藏本。”全谱分上下二卷共 16 出，目录是：

卷上	学堂	劝农	游园	惊梦
	寻梦	离魂	冥判	拾画
卷下	叫画	道场	魂游	前媾
	后媾	问路	硬拷	圆驾

这反映了晚清昆班演出《牡丹亭》由折子串成全本戏的基本格局（不是五十多出的全本而是晚清舞台串演的全本），也显示了从文学本嬗变为演出本（台本）的舞台生命力。自乾隆年间出现台本折子戏选集《缀白裘》（不带工尺谱）以来，昆班艺人对《牡丹亭》的出目和场次作了创造性的变通。如将《闺塾》俗称为《学堂》（《春香闹学》），《闹殇》俗称为《离魂》，《玩真》俗称为《叫画》，《仆侦》俗称为《问路》；将《惊梦》分为《游园》和《惊梦》二场，《魂游》分为《道场》和《魂游》二场，《幽媾》分为《前媾》和《后媾》二场。目的是便于观众的欣赏和接受。



殷传本《牡丹亭曲谱·游园》［皂罗袍］书影

殷溎深传承的《牡丹亭曲谱》是昆班艺人的戏宫谱，曲文、科白一应俱全，工尺谱的节拍有板有眼，头眼、中眼、末眼都分别点上了，甚至还标有“吹打”说明。这种款式与“吟香堂”、“纳书楹”大为不同，完全是适应舞台演唱的登场格局。这里为了便于跟上述冯、叶二谱对照，仍举《游园》中仙吕宫正曲［皂罗袍］首二句的工尺谱示例：

由此可见，戏宫谱的工尺和板眼符号已发展完善，与西乐相比，中西的乐理是相通的，兹列表如下：

艺人传承的台本《牡丹亭曲谱》[仙吕宫][皂罗袍]（首二句）

[仙吕宫]相当于西乐D调

（散板） （一板三眼）4/4 （✓ 豁腔）

[工 尺 谱]合四上 六尺上 四 上 尺上工尺上尺工 六尺上四

[译为简谱] 5 6 1 — 5 2 1 | 6 — 1 — | 2 1 3 2 1 2 3 | 5 2 1 6 — | 6

[曲 文]原来 姹 紫 嫣红 开 遍，

上六工尺上 上 尺上四上尺 六仩五六上尺工 工五 仩五六 工六

1 5 3 2 1 0 1 | 2 1 6 1 2 | 5 1 6 5 1 2 3 | 3 3 6 6 1 6 5 | 3 5

似 这 般 都 付 与 断 井 颓 垣。

中西音阶对照表

音组	低音			中音							高音		
工尺谱	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙	仩	伬	仜
简谱 西乐唱名	5 so	6 la	7 si	1 do	2 re	3 mi	4 fa	5 so	6 la	7 si	1 do	2 re	3 mi

昆曲板眼的节拍符号（昆曲板眼符号与西乐节拍对照）

正板 等于西乐一拍	赠板 等于西乐一拍	中眼 等于西乐一拍	小眼 头眼和末眼统称小眼，等于西乐一
头板 、 节奏中的第一拍	头赠板 × 南曲扩增板眼中的第一拍	中眼 °	小眼 •
腰板 ∟	腰赠板 ｜× 有时相当于半拍	腰中眼 △或‖ 有时等于停止或延长半拍	腰小眼 ∟ 有时等于停止或延长半拍
底板 一或／	加底板 一或▭		
说明：板和眼均相当于西乐的一拍，一板三眼等于西乐中的四拍子 4/4，第一拍为板，第二拍为头眼，第三拍为中眼，第四拍为末眼（一板一眼等于西乐中的二拍子 2/4）。			

经考察，清代前期的昆曲谱如《南词定律》、《九宫大成》、《吟香堂》、《纳书楹》都不点小眼（头眼和末眼），节奏快慢由唱者自由掌握。而殷溎深的传承本却一律点明了头眼和末眼，使唱者有固定的范式可依，为定腔定谱作出了贡献。与殷溎深同时代出现的工尺谱选集《遏云阁曲谱》，就同样点了小眼。遏云阁主人王锡纯是淮阴人，因酷爱昆曲而办了个家班。

他在同治九年（1870）自任主编，指令家班中的苏州曲师李秀云根据梨园传本选辑了《遏云阁曲谱》。王锡纯在序文中说："家有二、三伶人，命其于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正，变清宫为戏宫，删繁白为简白，旁注工尺，外加板眼，务合投时，以公同调。"谱中曲白俱全，点定板式、中眼，外加头眼末眼，明确地打出了"戏宫谱"的旗号。此谱属于昆曲折子戏选集，选录了《琵琶记》、《绣襦记》、《牡丹亭》、《长生殿》等十八种剧目中的折子戏 87 出，于光绪十九年（1893）由上海著易堂书局铅印出版，1920 年重印至十二版。谱中选了《牡丹亭》9 折：

《学堂》　《劝农》　《游园》　《惊梦》　《寻梦》
《冥判》　《拾画》　《叫画》　《问路》

其中《惊梦》内含《堆花》的曲白，与殷溎深传本相同。从工尺谱方面来看，殷传本和遏云阁本是属于同一系统的戏宫谱，板眼符号齐全，记谱功能完整，达到了定腔定谱的艺术水平。

结　语

综上所述，自从《牡丹亭》脱稿问世后，昆班艺人即制谱演唱，但明代的唱谱究竟是什么样子的，因无记录留存，不得而知！现从《南词定律》、《九宫大成》、《吟香堂》、《纳书楹》、《遏云阁》、殷传本看来，昆曲在音调旋律方面还是有发展变化的。如冯起凤与叶堂所订的唱谱就各有特点，既有共性也有个性。早期的工尺谱不点小眼就是允许唱家发挥独创性，所以在历史上曾涌现了叶（堂）派、金（德辉）派和俞（粟庐）派等艺术流派。

将文人所订清宫谱《吟香堂》、《纳书楹》与艺人传承的戏宫谱《遏云阁》、殷传本加以比较，可以看出殷溎深、张怡庵传抄的《牡丹亭曲谱》是昆班台本的范型，清末民初传唱的都是这个谱系。民国年间出版的各种曲谱，如《增辑六也曲谱》（1924）、《昆曲大全》（1925）等，内中所选《牡丹亭》折子戏的曲白，都是与此一脉相承的。应该指出，清工与戏工决不是对立的，而是交流互补的。发展到现代，两方面已经合流。如《集成曲谱》、《与众曲谱》、《粟庐曲谱》和台湾的《承允曲谱》等，已是清宫谱与戏宫谱的结合体，兼有两者之长了。

值得重视的是，明清以来昆班艺人将《牡丹亭》被之管弦、搬上舞台时，为了取得最佳的艺术效果，曾经进行了"二度创作"，加工润色，最突出的有两项创造性的举措。

第一项是根据剧情发展的需要，创造了《堆花》和《道场》两个排场。《道场》插在原作第二十七出《魂游》前面，演道姑们为超度丽娘亡灵诵经唱赞，现已淘汰不演。《堆花》插在

原作第十出《惊梦》中间，场面精采，气氛热烈，至今仍盛演不衰。按《惊梦》原作，在生旦唱完［山桃红］以后，只简单地由一个末角扮花神唱［鲍老催］象征梦中欢会，走过场就算了结。而昆班艺人奇思妙想，别出心裁地增加了“堆花”的大场面。在人物上增饰睡魔神（梦神）引出生旦入梦；又由大花神引领十二月花神，穿戴着艳丽的服饰，一对一对地登场，在唱段上除保留［鲍老催］以外，增加了［出队子］“娇红嫩白”，［画眉序］“好景艳阳天”，［滴溜子］“湖山畔、湖山畔，云缠雨绵”，［五般宜］“一个儿意昏昏梦魂颠”，［双声子］“柳梦梅，柳梦梅，梦儿里成姻眷”。殷传本《牡丹亭曲谱》是加《堆花》的，另有一段排场说明：

> 如不连《堆花》，单唱《惊梦》者，小生、旦唱［山桃红］一曲完，末上念“催花御史惜花天”至“保护他二人云雨也”，连唱［鲍老催］一曲，至“吾神去也”，接唱［双声子］一曲完，下。

这里是指演出的方式有两种，一种是加《堆花》的，另一种是不加《堆花》只增唱［双声子］一曲①。经考证，增加“堆花”的演法早在明朝末年就出现了。如明末菰芦钓叟主编的昆曲台本折子戏选集《醉怡情》卷三《牡丹亭·入梦》，就已经加入了堆花的［出队子］“娇红嫩白”，［画眉序］“好景艳阳天”，［滴溜子］“湖山畔”，［双声子］“柳梦梅”等四支曲子。至乾隆五十七年，叶堂在《纳书楹牡丹亭全谱》卷末特地附载了《俗增堆花》，其中俗伶又增加了［五般宜］一曲（从冯梦龙改本《风流梦》第七折《梦感春情》中移来）。所谓“俗增”就是指民间昆班艺人的创造。到了道光十四年（1834），王继善刊刻的昆曲身段谱《审音鉴古录》，便把《堆花》的完整演法描述清楚了（见 1999 年 6 月台湾大学硕士生陈凯莘的毕业论文《昆剧〈牡丹亭〉舞台艺术演进之探讨——以〈牡丹亭〉晚明文人改编本及折子戏为探讨对象》）。首先是明确“副扮睡魔神”云：“某睡魔神是也，奉花神之命，说杜小姐与柳梦梅有姻缘之分，着我勾取二人魂魄入梦。”其次是确定十二月花神的出场是：

> 依次一对，徐徐并上，分开两边，对面而立，以后照前式。闰月花神立于大花神傍，末扮大花神上，居中，合唱：黄钟［出队子］……黄钟正曲［画眉序］……［滴溜子］……［鲍老催］……［五般宜］……

① 见《缀白裘》。实际上还有第三种演法，是在［滴溜子］后加入［大红袍］“梅占百花魁”一曲，称为《咏花》，见《承允曲谱》。

这样发展到《遏云阁》、殷传本，《堆花》的格局便定了下来。殷传本《牡丹亭曲谱》中，有合唱，有群舞，场面绚丽多姿，花团锦簇，起到了极妙的象征意义和烘托作用，增强了生、旦欢会的浪漫主义气氛。

第二项是台本从减轻艺人的负担着想，往往对原著冗长的套曲进行删节或调整，目的是为了适应登台演唱。如《寻梦》、《离魂》、《冥判》、《叫画》、《硬拷》等折，台本对原著的组曲都作了精简（见 2006 年 4 月南京大学博士生赵天为的毕业论文《〈牡丹亭〉改本研究》）。这里举三例说明：

第一例《寻梦》，汤显祖原作计有 20 曲，台本为了突出以杜丽娘伤春为中心的主题思想，删去了春香上场独唱的［夜游宫］一支，又删去了［月儿高］等三支，由杜丽娘独自上场唱［懒画眉］“最撩人春色是今年”开场，重点抒发了寻梦的心态历程。

第二例《离魂》，出于原作第二十出《闹殇》，原作共有 17 曲，艺人的台本大刀阔斧地精简为 8 曲。从《牡丹亭曲谱》看来，杜丽娘上场只唱［集贤宾］和［啭林莺］主曲，减去了四支［前腔］，演到“怎能勾月落重生灯再红”丽娘情死为止，减去了春香、石道姑等唱的［红衲袄］和［意不尽］等 5 曲，又删掉了杜宝升任淮扬安抚使嘱托陈最良安排后事的枝蔓情节，突出了离魂的悲剧气氛，收到良好的舞台效果。

第三例《叫画》，是从原作《玩真》脱胎而来的独脚戏、原作由［黄莺儿］、［二郎神慢］、［莺啼序］、［集贤宾］、［黄莺儿］、［莺啼序］、［簇御林］、［尾声］组套，艺人殷溎深传承的台本调整为［二郎神］“能停妥”，［转御林］“蟾宫那能得近他”，［莺啼序］“他青梅在手诗细哦”，［簇御林］“他题诗句声韵和”，［尾声］“俺拾得个人儿先庆贺”，从八曲减为五曲。这种从俗从简的演法见于乾隆年间的台本折子戏选集《缀白裘》初集卷二，冯起凤也附载收录在《吟香堂牡丹亭曲谱·玩真》之后，标目为《俗叫画》，足见这种演法，在乾隆时已很流行。其中［二郎神］、［转御林］（《缀白裘》以及《遏云阁》等谱中标为［集贤宾］）和［簇御林］前半段是原作中没有的，经考证，是昆班艺人从冯梦龙改本《风流梦》第十九折《初拾真容》中挪来的。

众所周知，清唱与演唱的情况毕竟不同，清唱家不限场合，可以专力于唱功。所以冯起凤吟香堂和叶堂纳书楹的《牡丹亭》清宫谱是依原作全谱，如《寻梦》、《闹殇》、《玩真》、《魂游》、《硬拷》等五十多折的原曲，全都制订了工尺谱，没有删节。清客在小庭深院里可以不急不忙地全唱，而演员在舞台上就吃不消。因为演员粉墨登场后，必须载歌载舞，身段动作十分繁重，既要演又要唱，为免顾此失彼，力不从心，戏宫谱便采取前述的节略精简措施，适当减轻演员在台上的负担。虽于套数不合，体式未备，但只要删节后能保持文义的连贯，不破坏场上整体艺术的结构，是可以获得称许的。只是这种精简必须顾及文理、曲脉，不能随心所欲地切断，不能胡乱割裂。

通过对《吟香堂》、《纳书楹》和殷传本《牡丹亭曲谱》的比较研究，我们认识到：昆班的台本可说是艺人二度创作的杰出成果，是经过艺人长期舞台实践产生的，是千锤百炼、斟酌琢磨之后定局的。所以说，我们在继承传统的《牡丹亭》演唱艺术时，应重视艺人二度创作的高度成就。同时，我们还要指出：明清以来昆曲的订谱工作并没有铁板一块地订死，在曲调旋律上还是有发展变化的。

作者单位：南京大学文学院

曲唱的节奏观

古兆申

西方音乐的 rhythm 一词，在汉语中译为“节奏”。但 rhythm 在近代西方音乐中，常给理解为“音乐在时间上的组织”，[①] 并发展出不同时间长度规范的节奏模式（rhythmic mode）。[②] 可以说，西方音乐的节奏观，以“时间”为核心，重视的是节拍速度 tempo，[③] 是一种数学概念的节奏观。中国音乐中“节奏”一词，最早见于《礼记·乐记》：“乐者，心之动也；声者，乐之象也；文采节奏，乐之饰也。”以“心灵活动”为核心，强调的是节拍所表达的感情色彩，是一种文学概念的节奏观。当然，中国音乐的节奏观也含有时间因素的组织概念。特别是明清以后脱离了歌唱的器乐演奏，使原来以文字声韵等文学元素为基础的节奏框架，转变为由时间长度不同的节拍规范，形成类似 rhythmic mode 的各种“板式”，某一程度影响了中国传统音乐的节奏概念。但中国器乐演奏仍非常强调文学意境的追求，特别是古琴音乐，至今仍保留了文学性的节奏观和琴、歌相和的传统。

以汉族音乐为主体的中国古典音乐，在审美上一向重视人声，以肉声之美胜于丝竹，传下来的音乐遗产，也以演唱音乐最为辉煌。故此，要了解中国音乐的节奏观，不能不从演唱音乐中去探求。最能代表中国演唱音乐特点与规范的，应为曲唱，本文的研究，以曲唱为范畴。

---

① 参见汪启璋等编译《外国音乐辞典》，上海：上海音乐出版社，1988 年，640 页。

② 参见汪启璋等编译《外国音乐辞典》，上海：上海音乐出版社，1988 年，640～641 页。

③ 参见汪启璋等编译《外国音乐辞典》，上海：上海音乐出版社，1988 年，771 页。该条解释 tempo 一词说：“一首乐曲的速度，决定于演奏时每一拍的快慢。直到大约 1600 年以前，任何风格（如经文歌、牧歌）的任何一首乐曲中的拍……都是比较统一的。”

心灵的节拍

中国音乐这种文学性的节奏观，当然是源自文学。汉儒毛亨论诗曰：

> 诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言；言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。情发于声，声成文谓之音。[①]

在中国古人观念中，诗、乐（歌）、舞一体，而以诗为主干，乐、舞皆由诗衍生。但不管是浑然一体或是一体三面，均由”情、志”所发；诗之“长言”，乐之“永歌”，舞之“手舞足蹈”，都是为了把心中的“情志”发挥得淋漓尽致。诗、乐、舞的节奏都来自诗，都是“情志”的表达与夸饰，是一种心灵的节拍，不单指声音行进速度快慢的时值结构，而是涵盖了轻重、虚实、松紧、收放、断续、回荡、重迭、往复等多采多姿、与心灵活动相连的声音变化。

清代曲家徐大椿对这种节奏观有很深刻的理解：

> 唱曲之妙，全在顿挫。必一唱而形神毕出，隔垣听之，其人之装束形容，颜色气象及举止瞻顾，宛然如见，方是曲之尽境。此其诀全在顿挫。顿挫得款，则其中之神理自出。如喜悦之处，一顿挫而和乐出；伤感之处，一顿挫而悲恨出；风月之场，一顿挫而艳情出；威武之人，一顿挫而英气出；此曲情之所最重也……今人不通文理，不知此曲该于何处顿挫……所以一味直呼，全无节奏，不特曲情尽失，且令唱者气竭，此文理所以不可无也。要知曲文断落之处，文理必当如此者……[②]

徐氏说：“顿挫者，曲中之起倒节奏。”（《乐府传声・断腔》）此处所言“顿挫”，指唱曲时不同节奏的变换与处理，是节奏对声音丰富多样的润饰功能。如何能达到这些功能，关键有二：其一要解曲情，其二要通文理。只有这样去理解节奏，才可以把曲中的意境、人物，作生动而淋漓尽致的呈现。这正是中国音乐节奏观要义之所在。

---

① 引自《十三经注疏》上册，北京：中华书局，1980年，269～270页，唐・孔颖达《毛诗正义・周南关雎诂训传第一》。

② 引自《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国音乐出版社，1982年，175～176页，徐大椿《乐府传声・顿挫》。

节奏与曲情

对曲情与节奏的互动关系，徐大椿以“轻重”、“徐疾”两种节奏处理或运用加以说明。先看“轻重”：

> 轻者，松放其喉，声在喉之上一面，吐字清圆飘逸之谓；重者，按捺其喉，声在喉之下一面，吐字平实沉着之谓。凡从容喜悦及俊雅之人，语宜用轻；急迫恼怒及粗猛之人，语宜用重……①

声音轻重的运用，按曲中人物的风度与性格予以不同的处理。徐氏此处只略举一例。节奏上的“轻重”自可刻画更多不同的情思，如温柔之语用轻，粗暴之语用重；轻挑之语用轻，诚恳之语用重；等等。

再看“徐疾”：

> 曲之徐疾，宜有一定之节。始唱少缓，后唱少促，此章法之徐疾也；闲事宜缓，急事宜促，此时势之徐疾也；慕情玩景宜缓，辩驳趋走宜促，此情理之徐疾也。②

声音的徐疾虽与时值的长短有关，却不能机械地只依板眼而唱，须按曲情的布局与曲文的情理、意境而加以变化。

节奏与文理

《尚书·虞书》云：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”③ 中国音乐的节拍，是由语言衍生的，和文字声韵、语法结构有极密切的关系。诗人以语言为媒体写诗表达心声，语音的延长便成了歌；延长的方法，必依文字声韵规范来配乐，也要按语法结构来处理节奏。

汉字的四声，是以音素相同的音节单元，通过四种不同声调的“音势”（声调所含音阶不

---

① 引自《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国音乐出版社，1982年，176页。

② 引自《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国音乐出版社，1982年，177页，徐大椿《乐府传声·顿挫》。

③ 引自《十三经注疏》（上册），北京：中华书局，1980年，131页，唐·孔颖达《毛诗正义·周南关雎诂训传第一》。

同的排列走势）变化，使听者联想到不同的汉字字形，在脑海中形成不同的概念或意念。如普通话音中的“昌、常、场、唱”四字，其音节单元皆为［chang］，通过“阴、阳、上、去”的音势变化，我们便可以联想到四个不同的字形，接收到四个不同的讯息。由于四声音势本为表意而形成，因此，音势的变化并不只是音高（调值）的变化，也还有节奏的变化，其中已涵盖了时值的长短和声音轻重、虚实、转折等的处理。徐大椿对此有这样的理解：

> 四声之中，平声最长，入声最短……若上声必有挑起之象，去声必有转送之象……①

声音的“长短、挑起、转送”，都能造成一种节奏效果，表达不同的感情或情绪。所以汉语歌唱的节奏元素，已含蕴在语言最小的单位——汉字——的四声中，成为一种制约的规范，也成为一种可借助的艺术手段。

昆曲的“腔格”（用不同乐音结合演唱口法润腔的规格），主要是运用四声原有的节奏元素，使四声准确呈现。如平声要平唱，多用一音“连腔”的“一板三眼”腔格；上声要有挑起之象，则用“口罕腔”（把原来所配乐音先拔高而唱片刻再回复本音）；去声要有转送之象，便用“豁腔”（在出口所配之乐音后加一音［此音比原配音高一度或二度］再落下呈转送之象，此后加音须虚唱、短唱）；入声强调其短，乃用“断腔”（出口即断）。四声与腔格的结合，主要为了运用四声的节奏元素，更好地表达曲情。

积字成词，积词成句，积句成段，积段成章，积章成文。这是汉语表达意念的语法，即古人所谓“文理”。一字已成节奏，词、句、段、章更建立了复合的节奏关系，形成一个烦丰的节奏框架。在后起的诗、词、曲中，加入了“异音相从”的四声变化（“和”）及“同声相应”的押韵（“韵”）②，更在节奏框架上增添了对照、重迭、往复的效果。诗歌的格律，其实就是由文理产生的节奏谱式，必以表情达意为依归。一个唱者对节奏的理解，如果只有时值观念，只按板眼而唱，便无法表达曲情了。故徐大椿说：

> 今乃只顾腔板，句韵荡然，当连不连，当断不断……盖言语不断，虽室人不解其情；文章无句，虽通人不解其义，况于唱曲耶？③

文理中词、句、段、章的断与连，不光为了停声取气，或气脉连贯，也为了使文意清晰地表达。所以节奏上的断与连，不应单以板眼谱号为节，必须以文意文理为准。

---

① 引自《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国音乐出版社，1982年，165页，徐大椿《乐府传声·顿挫》。
② 参见梁·刘勰《文心雕龙·声律第三十三》。
③ 引自《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国音乐出版社，1982年，180～181页，徐大椿《乐府传声·顿挫》。

节奏与板眼

汉族很早就有击节而歌的传统，《逸士传》记云："尧时有八、九十老人，击壤而歌……"到魏、晋时一个叫宋识的人用五片或六片木板制作了专为击节用的乐器——拍板。[①] 鼓也是击节的乐器，以鼓击节应比以板击节更早。发展到后来，演唱者以板、鼓击拍于字、词、句、韵的断落停声处，以控制行腔的时值，"板拍"、"拍眼"或"板眼"遂成为乐谱上纪录节奏的符号。明代曲家王骥德说：

> 古拍板无谱，唐明皇命黄番绰始造为之。牛僧孺目拍板为"乐句"，言以句乐也。盖凡曲，句有长短，字有多寡，调有紧慢，一视板以为节制，故谓之"板、眼"。[②]

板眼是由文理中的字、词、句、韵断落处所形成的节奏，当代曲家洛地先生说得好：

> 拍板为"乐句"的"乐句"，并不直接等于现今通用的音乐结构单位的乐句……这里的"乐句"是指甚么呢？不是音乐之句，而是文体之句即"文句"；即不是将乐篇乐章按音乐做断分，而是将文篇文章按"文句"作断分（而）为"乐句"……文、乐的关系是：文为主，乐为从，文体决定乐体。[③]

所以板眼的功能，主要还不在时值的规定，而在文理的展现，令句读清晰，使听者闻歌而知意。

王骥德又说：

> 词隐于板眼，一以反（古按："反"古通"返"）古为事。其言谓清唱之长、短，任意按之，试以板鼓夹定，则锱铢可辨。[④]

---

① 参见《中国古代音乐史料辑要》第一辑，北京：中华书局，1962 年，215 页，《事物纪元集类・乐舞声歌部》"拍板"条。今本王骥德《曲律・论板眼》把拍板的创制者宋识误植为"宋纤"。

② 引自《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1982 年，118 页，王骥德《曲律・论板眼》。

③ 引自洛地《板眼—节奏—句乐》，台湾：中央研究院中国文哲研究所主办"世界昆曲与台湾角色"昆曲国际研讨会论文，2004 年，3 页。

④ 引自《中国古典戏曲论著集成》（四），北京：中国戏剧出版社，1982 年，118 页，王骥德《曲律・论板眼》。

俗语所谓“古板”，指死守旧法，毫无灵活性；但曲唱中所说的“古板”，却越古越灵活。在唐代，还没有规定性的板眼谱，只以文体的韵句处落板，故称为“乐句”。到了宋代，器乐演奏开始有较详细的板眼谱。但宋词唱谱仍守唐制。如姜白石的自度曲旁谱，学者公认可辨识的只有规定的“官拍”符号，那是标在韵句处的板号。至于眼号的辨识，学界仍有争议。被推测是眼号的符号出现较少，且在句中并无固定位置，估计词唱中“眼”并不一定含有时值意义，主要是装饰性的润腔作用。所以宋词唱谱基本上传承唐代“乐句”的传统。故南宋词家张炎《词源·拍眼》云：

> 法曲、大曲、慢曲之次，引、近辅之，皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均（古按：“均”古通“韵”）有一均之拍。若停声待拍，方合乐曲之节奏。所以众乐部中用拍板，名曰“齐乐”，又名“乐句”，即此论也。①

主要规定仍是在韵句处落拍，拍与拍之间所含字、词、句、韵时值的长短，并无具体规格。词隐（古按：明代大曲家沈璟别号）所主张的“古板”，应就是唐宋词、曲这种句韵之拍：拍与拍之间的字句，可先“长、短任意按之”，然后再“以板鼓夹定”。这样在节奏上就为唱者留下较大的创造空间，因为每个唱者对曲情都会有不同的体会或了解，故而会有不一样的节奏处理。

但元明南北曲的板拍已发展到以字、词为长度间隔，比词唱以韵句为拍的密度大得多，节奏的处理过程更为复杂；已形成慢板、快板、流水板等板式，以不同时值限制速度。明清曲界因而有“点板”之说。盖以每个唱者对同一曲调的节奏都可能有不同的处理，便各自拍唱，点定板位，纪录下自己的唱法。但并非每个唱者都有能力点板。要自己点板的唱者，必须识音律，通文理。于是许多没有能力点板的唱者只好依某曲家或曲师点板的曲谱来唱。但文人的清唱谱仍只点头板和中眼，为唱者留下可发挥的空间。尽管点了关键性的板眼，大多数唱者仍无法依谱而唱。

清代曲家叶堂《西厢记全谱》的滞销之叹很可说明问题：

> 乾隆甲辰岁，余刻《西厢记》问世以来……迄今已阅十有二年，而购者寥寥，心窃自疑岂其中尚有未尽者耶？或谓余曰：“世之号为能歌者非能谙谱，乃趁谱者也。作者必点定小眼，始有绳尺可依。今子之谱，有板而无眼，购此者所以裹足不前也。”余应之曰：“嘻！此说者，非深于斯道者也。夫曲虽小道，至理存焉。曲有一定之板而无一定之

① 引自张炎《词源·拍眼》。见蔡桢《词源疏证》下卷，北京：中国书店，1985年，159页。

眼。假如某曲某句格应几板，此一定者也。至于眼之多寡，则视乎曲之紧慢，侧直则从乎腔之转折；善歌者自能心领神会，无一定者也。若必强作解事而曰：某曲三眼一板，某曲一眼一板……而于侧直又处处志之，是殆所为活腔死唱者欤！”[①]

乾隆之世，曲运方兴未艾，叶堂不点小眼的《西厢》谱，已问津者少，正反映其时能“心领神会”的“谙谱者”已不多，只能死依板眼而唱的“趁谱者”则甚众。但叶堂的一番感慨，也说明了这位曲唱大师不赞成把板眼点得过细过实，因为这会造成“活腔死唱”。

叶堂的观点，继承了沈璟所谓“古板”的传统，自是一种深于曲道的看法。但随着曲道衰微，能点板者日少，到清末民初，不但伶工用谱所点板眼甚实甚细，即文人的清唱谱也莫不如此。[②] 到了上世纪后半叶，曲界更普遍用建基于西方五线谱、以时值为核心概念的简谱符号记谱。[③] 这一套记谱符号在时值的记录方面无疑有一种数学性的准确，但板眼的节奏观念却给简单化了、固定化了，后起的唱者难免简单地把板眼理解为西方音乐的 tempo（速度）。简谱记谱的后遗症是出现大量的“活腔死唱”。

余论：观念与实践

中国文化一向善于吸收外来文化之所长以补本文化之所短，但对自己的所长从不抛弃，这使我们的文化本体不断地成长壮大，却不会失去自己优秀的基因。清末民初以来，由于国势的衰弱，我们对强势的西方文化的吸收，便带着一种不健康的自卑心理，认为本体文化甚么都是“落后”的、“不科学”的，恨不得彻底弃之、全面以西方文化代之而后快。这种自卑心态所造成的偏差，百多年来，使我们失去许多本体文化珍贵的东西。

宏观的文化理念，是民族文化长期创造累积与不断深思总结的成果，是民族文化继续发展的指南针，也是形成民族文化特质的重要基因。这类基因如被简单化地用外来文化对应的理念加以改造或干脆替换，民族文化的个性便会慢慢减弱，其特质也会消失于无形。故对各种本体文化创造理念的深入认知与理解，到了今天，已是我们急不容缓的任务。

中国音乐的节奏观，比西方音乐 rhythm 一词所涵盖的要宽广和丰富得多，其中的差别也影响了记谱的方法和谱号形式。从上述的回顾与分析可知：曲唱的节奏观，强调的是节奏与心灵的互动，故传统曲家有“心板”之说。言为心声，因而节奏的形成又与“文理”——语

① 叶堂《西厢记全谱·纳书楹重订西厢记谱序》。引文见乾隆六十年乙卯春重刻《西厢记全谱》。

② 文人清唱谱如《集成曲谱》、《粟庐曲谱》等均点板甚细。

③ 如著名的《振飞曲谱》即用简谱记谱。

音与语法——有密切关系。曲情是节奏要表达的内容，文理是节奏构成的形式，板眼则是唱者藉以订定节奏的手段和工具。中国音乐的节奏观有这样三个层次。这三个层次的交互作用，形成了轻重、虚实、松紧、收放、断续、重迭、跳跃、往复、回荡等等繁丰的节奏效果和相应要求。为了达到这些多彩多姿的效果，作为记录节奏的板眼记谱法，既有节制性的“板”，也有灵活性的“眼”。曲唱的记谱原则是尊重唱者对曲情的体会。有能力的唱者，都喜欢自己点板：原是有定的板数，可以增减；作曲者或传谱者所定的板位，也可移动。具有节制性质的“板”尚且有这样的灵活性，“眼”不用说，唱曲者更拥有很宽广的创造空间。因此，深明曲道的传谱者原则上都不会把板眼点得太细、太实。

但到了清末民初，为了照顾一般不明曲道的唱者，传谱者的唱谱便越点越细。① 这样的点板法，使唱者无形中失去了思考和创造的空间，习以为常，便成为一个不知用脑只依谱而唱的“趁谱者”。往后，因受西洋音乐节奏观念影响日深，以为时值的数学性准确是最重要的，二十世纪下半叶，便干脆用简谱来记谱，代替了传统的工尺谱。如此一来，连原在工尺谱中标志的各种腔格所含蕴的节奏要求，便得不到明显或充份的提示，唱者如果只依谱而唱，速度即使分秒不差，也只能唱得“平直而无意味”了。现在，连年轻一辈的专业唱者也不会看工尺谱了，简谱的应用已是大势所趋；如果对曲唱的传统理念无所了解，在传承过程中，我们便会日渐失去曲唱节奏观最精彩的东西。手段和目的总是相关的。简谱记谱法，须作许多修订和补充才能代替工尺谱的功能，这一点或可努力去做到。更重要的是对传统曲唱节奏理念的了解，那是今日曲唱者更应学习、研究和传承的。

附录：散板唱法举隅

在曲唱中，没有一定时值速度的板式规定、由唱者自由处理节奏的唱法，叫做“散板”。在曲谱中，散板一般只标出断句的“截板”符号：——，字、词句读的延长或停顿均不记板眼，其长短、快慢、轻重、虚实等等，皆由唱者按自己对曲情的理解自行处理。但这不等于散板的节奏全无规范，可以乱唱一通。散板的节奏蕴含在曲情、文理、字声之中。解曲情、通文理、明四声，才能找到散板节奏的规范。所以，唱散板，可以帮助唱者了解曲唱节奏形成的原理，熟习以情带板的节奏处理方法。唱散板，是唱其他板式的基础。散板是一种活唱，有了唱散板的基本功，就不会把其他上板曲唱死。

下面以《琵琶记·南浦》［谒金门］这首散板曲来进行探讨。

---

① 连文人曲家的用谱如俞粟庐的《粟庐曲谱》和王季烈的《集成曲谱》都详点细眼。

［谒金门］（生）苦上四被上六工、尺～上」爹四行合四逼合」四合遣工合四/，脉四脉四此上四情四何四尺上四限尺ノ上四/。（旦）闻工合道四尺～上才工郎工游工六上五ノ六苑四」上尺工/，又尺ノ添上离四别四」尺上四叹尺ノ上四/。（合）骨六肉工一六」朝六成工拆六」五散上ノ五」、六～工/，可上四怜四难四舍上四」尺上四拚尺ノ上四/。

“观文者披文以入情”（刘勰《文心雕龙·知音》），唱者要了解曲情，先从由字、词组成的文句着手，通过下面几个程序了解曲情，以便把字声与唱谱溶为一片，加以表达。

（一）断句读，辨四声

先把曲文句读读断，并分辨每字的曲音四声。

（生）苦被/爹行/逼遣，脉脉/此情/无限。

　　上去/阴阳/入上，入入/上阳/阳去。

（旦）闻道/才郎/游上苑，又添/离别叹。

　　阳去/阳阳/阳去上，去阴/阳入去。

（合）骨肉/一朝/成拆散，可怜/难舍拚。

　　入入/入阴/阳入去/，上阳/阳上去。

生旦各按本行当用嗓位置及口法依句读、字声念曲文，尝试体会字句所提供的长短、快慢、轻重及虚实等节奏及声音效果，并依曲情需要，作一定调整、润饰或夸张。

（二）析文意，审腔格

分析曲文意念，研究字声与腔格的配搭，务使演唱时声情作最紧密的结合。

〈南浦〉是《琵琶记》中赵五娘送别丈夫蔡伯喈上京赴考一折，［谒金门］是送到水边即将登舟远去，在岸边互诉离情开唱的第一支曲。夫妻成婚，方只两月，伯喈即奉父命赴考，其情可知。

从第一段生角所唱曲文中，可知伯喈对赴考一事极不情愿，是“苦被爹行所逼遣”的。在这句曲文中，要点题的是“苦、被、逼”三个字，点出他的痛苦、被动与无奈。这三个字在字声中为“上/去/入”已各有特点：上声往高处走，去声有转送之象，入声出口即断，这就使点题的声情处理可产生多采多姿的变化。

在念曲文时，我们已有意识地把“苦”字高念，使情绪上涨；把“被”字长念，完整地用去声字从高落低再转高的谱式，表现一种无奈的转折；把“逼”的入声念得短而带劲，以增加撞击力。

现在再看曲谱的唱腔如何配合：

苦上四」　　这里以上声字常用的罕腔和霍腔结合，谱出一种欲扬还抑的感觉。

被上六工～上　　先用豁腔谱出去声，再以擞腔摇曳延长其美。

逼六」四合　　出字用断腔唱断，再带二工尺以对照。

可以说，传谱者所用腔格，十分合乎音律，因而已为表达曲情提供了很好的声腔条件。“苦、被、逼”三字，乃生角此句曲文之眼，字声与腔格有很好的配搭，唱好这三个字，即神情毕出。唱曲能找到“曲眼”，才可体会情之深处。

再看旦角独唱之句：“闻道才郎游上苑，又添离别叹。”赵五娘比伯喈更无奈、更委曲。此句曲眼在“游上苑”和“离别叹”六字。“游上苑”字声为“阳/去/上”，其配搭已有高、低、转、折的效果，念时便可体会。“离别叹”字声为“阳/入/去”效果也很好，并增加了入声的停顿。再看唱腔配搭：

游工六　　这里把阳平字谱得高些以表达五娘情绪开始高涨。

上五上六　　去声字用了豁腔，把情绪作一转折。

苑四」上尺工　　上声字用罕腔/霍腔结合，高罕后再往上行，使委曲之情尽出。

离四　　阳平字低谱，使情绪突然下堕。

别四」尺上四　　入声字以断腔出，后带三工尺，以表掩抑之情。

叹尺工上四　　去声字以豁腔写此情之转折缠绵。

生、旦经过各自独唱的酝酿与发挥，然后在合唱中把情绪带入第一个高潮：“骨肉一朝成拆散，可怜难舍拚。”上句曲眼在“成拆散”三字，下句则在“难舍拚”。字声为“阳/入/去”及“阳/上/去”。看谱：上句激动，下句悲怆。

成工　　阳平高谱恰与下句阳平字（难）低谱对照。

拆六」五　　入声字出口断而带劲。

散上ノ五」、六～工/　　去声字长唱，以豁腔拔高，复以擞腔摇曳其声。

难四　　阳平低谱，情绪陡落。

舍上四」尺上四　　上声字用霍腔以表掩抑。

拚尺ノ上四/　　去声字用豁腔长唱，缠绵悱恻。

（三）磨口法，情带腔

明曲家沈宠绥说“切法即唱法也”，“切法”是古代的拼音方法，即以二字拼出第三字的字音。“切”字的涵义很有意思：一方面是“分切”之“切”，即把相拼二字的音素分切为声母和韵母；另一方面是“拼切”之“切”，取第一字的声母和第二字的韵母拼切成第三字的字音。这种“读字”方法正好就是“永歌”的方法。何谓“永歌”？“长言之也”，声含宫商，把字音按四声音势延长即成唱腔。具体做法必先分切一字音素为声母及韵母，再重组为声母加韵头的“字头”，脱离了声母的韵头——“字腹”，和韵尾——韵母加尾音——“字尾”；然后先以字头“出声”，以字腹“转声”，再以字尾“收声”，连贯而唱，使字音各音素溶入乐音之

中，达到“声中有字，字中有声”（沈括《梦溪笔谈·乐律》）的化境。

我们现在有汉语拼音符号，可以把问题解释得更清楚。就以本曲结束二字“舍拚”的“拚”字为例说明：

拚［pan］

我们先把此字音素分切为字头［pa］、字腹［a］和字尾［an］三个部份，然后分配唱腔：

Pa——a——an
尺——㇀（工）上——四
出声　　转声　　　　收声

我们唱这个“拚”字的时候，先以字头［pa］出声。声母［p］是一个送气的并唇音，要把双唇紧并连韵头［a］一起喷出。跟着以字腹［a］转声。这里曲谱作豁腔（㇀）处理。豁腔符号代表一个唱得虚而轻的音，有如读去声字时由高落低再转高的转送之势。此音一般比前一音高一或二音阶。豁腔如何唱得虚而轻呢？老先生们教的方法是把上下门齿轻轻一咬马上张开再连到下一个音，下面这个音则要唱得实而稳作为对衬。最后以字尾［an］收声，也就是归韵。［n］这个辅音传统叫“抵颚音”，读法是用舌尖轻抵上颚，唱时方法一样，并要更自觉。

曲唱的讲究，从“言”的最小单位“字”开始，尤其是昆曲，一字多腔、“一字之长延至数刻”的唱法，更需细磨，上面所说，即为磨腔的口法。这些口法本从读字的口法来，主要就是六朝声韵学家提出的“四声”和宋代声韵学家所提出的“五音”、“四呼”，这里不能细谈。[①] 简单言之，就是按四声谱式的高低、轻重、虚实等，依“五音”中五类不同辅音，和五个主要元音的发声位置，“四呼”开、齐、合、撮四种不同的口腔张合程度来发声读字。所谓“磨腔”，就是更有意识地运用这些读字口法来延长与乐谱结合的字音。

一个字的磨腔，表面上只是物理性的技术处理，但其中已涵表情达意的功能。四声唱法就具有表意功能。不过，曲情虽含蕴于每一字中，却必须与字、词、句、韵的文理框架结合才能全面展示。清代曲家徐大椿要求“句韵必清”，其目的就是要唱曲者更好地了解曲情，力图令听曲者能更好地接听唱者的表达。

怎样理解“以情带腔”这句话呢？六朝文论家刘勰说：“声含宫商，肇自血气。”（《文心

① 详见拙作《歌之为言长言之也》一文。

雕龙·声律》）言为心声，语言所发出的声音效果和我们的情感状态有很密切的关系。“望文生义，因义生情；以情引气，因气出声。”感情状态直接影响我们说话或歌唱发声的气息运用，而气息运用则影响我们口腔中各种读字唱曲的口法，使产生不同的声音效果——那是一种心灵的节奏。这种节奏并不是单一的时值的长短结构（速度），而是复杂的轻重、虚实、松紧、收放等等与感情紧密结合或与感情同步产生的声音质地或色彩。这种节奏是由唱者的主观情绪所引导的，而不是客观可操作的物理性技巧能达到的。这就是所谓“以情带腔”。通俗地说，就是唱者要设身处地进入所唱角色，与人物同其悲欢。在感情的带动下，一切物理性的技术处理都化为内心的热力与能量，转成表情达意的声音效果，具有人物的气息和活力。这时，虽无板眼规定而节奏自出，是曲情丰润的活板活眼。

作者单位：香港大学中文学院

昆曲声律说

顾聆森

对于昆曲的度曲领域而言，声韵学不是简单介入，它在被消化的过程中终于打开了“字正腔圆”的最后通道。昆曲学上用“依字行腔”来概括魏良辅发明的昆曲演唱方法。“依字行腔”的发明，是魏良辅消化了传统的声韵学说的一种应用成果。从昆曲诞生起，昆曲音乐已不再是单一的“音乐学”，还包括了“声韵学”的层面。它过细到单个唱字的出口、归韵和收尾。明沈宠绥在《度曲须知》中总结昆曲“依字行腔”的歌唱特点时称：“声则平上去入之婉约，字则头腹尾音之毕匀”（沈宠绥：《度曲须知》）因而昆曲声韵学已成为了昆曲音乐学的一个重要组成部分。

所谓“头腹尾”，在昆曲声韵学中不仅是单字的解析，更是指一种出字与归韵的技巧。在昆曲歌唱中，演唱必须服务于四声——平声、上声、去声、入声发声的全过程。魏良辅自己也在他的著述《曲律》中强调：“五音以四声为主”，“平上去入逐一考究，务得中正”。他还把四声之中正作为演唱的第一标准，如果四声不协，演唱者之音色歌喉“虽具绕梁，终不足取”。（魏良辅：《南词引正》）。

“依字行腔”的过程也就是字声的乐化过程。昆曲演唱的腔格运用必须以“字清”为第一要务，从而产生了昆曲的许多优美动听的字声腔格，如“罕腔”、“嚯腔”、“豁腔”等。“腔”为“声”服务，是“依字行腔”的主要内容，而就其“行腔”的广义而言，板击不仅是行腔节奏的制控手段，它也体现了字声的要求，如迎头板、腰板、截板也无不是字声的一种暗示，“唯腔与板两工者，乃为上乘”（同上），故“曲律”乃是昆曲演唱的一种严格的、科学的“依字行腔”规律，它以声律和腔律为基础，以“字清、腔纯、板正”为精髓。而所谓“破律”，就文学创作而言，是为了摆脱“曲律”的束缚，以求意境的自由纵横，但与昆曲音乐的完整和严谨却是背道而驰的。

“依字行腔”的先决条件是“识字”，即认识字声之平仄阴阳。清代曲家李渔说：“调平

仄，别阴阳，学歌之首务也”。所谓“依字行腔”，说到底就是把唱字的声调（字之平仄阴阳）准确、细腻地纳入于昆曲唱腔的过程。“世间有一字即有一字之头，所谓出口者是也；有一字即有一字之尾，所谓收音者是也，尾后又有余音，收煞此字，方能了局”（李渔：《闲情偶寄》）。李渔所说的“一字之头”即“字头”，在唱腔中称为“腔头”；所谓“一字之尾”和“尾后余音”，在唱腔中对应地化成了归韵和收音的技法。因而从理论上讲，“依字行腔”总须经历三个阶段，一是交代字头，（由“腔头”完成），二是通过运腔进入腔腹；三是归韵和收音。一个唱字的字声和字韵决定了演唱的口法乃至腔格。反之，腔格决定了曲牌字位的声调，故识字不仅是唱曲的前提，也是填曲的首要条件。

何谓度曲？度曲是演唱者通过正确的口法，把字声和字韵通过“行腔”予以体现，并最终合成完整的乐化字音。

度曲所直面的对象就是字声和字韵，昆曲声韵学从而奠定了昆曲“依字行腔”的理论基础。由于昆剧的舞台语音是“苏州—中州音”，这是一种独特而全新的语音系统，从而构成了昆曲声韵理论的特殊性。它以平声、上声、去声、入声构成自己的四声调类，而上、去、入三声又归属于仄声。

“苏州—中州音”的入声由于声调急促、收藏，走向较为微弱，上表未作线示。从上图可知。“苏州—中州音”的平声高且平，故称为“高平调”。阳平出口时平，但低于阴平声，且随后向上升高，故称为“平升调”。上声由高走低，称“高降调”。去声先降后升，称“降升调”。阴平声和阳平声统称“平声”，上声、去声和入声属于仄声。平、上、去、入从而构成了“苏州—中州音”四大基本调类。但由于入声声调短促、收藏，“逼侧而不得自转”，它出口便断是入声，若略作延长便类乎平声，于是造成入声字在曲中可以替代平声的特殊地位。入声代作平声，最早为明曲家沈璟（词隐）提出，他在《词隐先生论曲》的［二郎神・前腔］中揭示了入代平的发现：“倘若平声窘处，须巧将入韵埋藏，这是词隐先生独秘方，与自古词人不爽”（《古本戏曲丛刊・博笑记》卷首）。沈璟的这一发现大大丰富了填曲造句遣字的手段，对曲学理论作出了重大贡献。他的这一发现也很快引起了同时代和后来曲学理论家的重视和关注。随着研究的深入，曲学家们又发现，在唱曲中，入声不但可以代平，还可以代上、代去。如王骥德在《曲律》中论及入声时说：“大抵词曲之有入声，正如药中甘草，一遇缺乏，或平上去三声字面不妥，无可奈何之际，得一入声，便可通融打浑过去”（王骥德：《曲律》）。沈宠绥在《度曲须知》中也说到这一点：“入声唱长则似平矣。抑或唱高，则似去；唱低则似上矣。……乃绝好唱诀也”（沈宠绥：《度曲须知》）。近人吴梅还例举了入声字“觳”，出口是入声本音。如谱是平声，则在作腔时沿唱“窝”（u）音，谱是上声或去声，则唱“窝”的上声音或去声音，“非如北曲之定作“古”也”。因此在昆曲四声中，“上自为上，去自为去，独入声可出入互用”。入声“可作平，可作上，可作去，而其作平也，可作阴，又

可作阳。”（吴梅：《曲学通论》）。这就把入声替代平上去三声的歌唱方法也说得十分透彻了。另一方面，也正是由于入声声调走向微弱，故入作平时既可作阴平，又可作阳平。沈璟认为，平声的阴和阳，则是在“趁调低昂”中体现，为宫谱所决定的。但入声之代替三声当以运用入声腔格“断腔”为前提，断腔之后平声则延长，上声则下行，去声则揭高。

北曲没有入声，在北曲中，入声被派入平、上、去三声中。在南北曲中，平声都分出阴阳，随着昆曲声韵学的发展，南曲中的上声、去声、入声都陆续分出了阴声和阳声来。于是“苏州—中州音”的调类可分出阴平、阳平、阴上、阳上、阴去、阳去、阴入、阳入八种声调来，所谓“阴阳八声”。北曲中入声派入三声，一般阴入声派作上声，阳入声派作平声或去声。南曲上声的阴和阳也只是在念单字时才是确定的，在词组中阴阳常常发生转化，因此有相当一部分的上声字在填曲中是阴阳通用的（参见《韵学骊珠》“阴阳通用”部）。阴声、阳声其实是声调轻重清浊的区别，除了通过腔格处理表示，在大多数情况下，须依靠艺人对“腔头”的正确把握。在一般情况下，填曲者只需考虑平仄，无需考虑阴阳，但如两字组成词组，首字是阴平声，次字若用仄声则宜填上声。例如“孤影”，即属“阴搭上”（指阴平声与上声组合），唱念时准确悦耳；而“春昼”属“阴搭去”（指阴平声与去声组合），“春”即倒成“唇”音。同样，首字是阳平声，次字若用仄声则宜配去声，如“愁听”就好听。若搭上声如“愁苦”，“愁”则倒成“抽”。

“识字”对于演唱艺人和打谱者有一种先决意义。明曲家王骥律指出了“识字”的途径，即所谓“先习反切”、“唯反切能该天下正音”（王骥德：《曲律》》）。何谓“反切”？在没有拼音符号注音的古代，创造了用两个汉字注音的方法。用于反切的第一个汉字称为反切上字，它的发音部位、清浊阴阳与被切之字相同；反切的第二个汉字称为反切下字，其声调与四呼与被切之字相同。反切时，上字删去它的韵母，下字删去声母。例如：“干，古寒切”，乃取“古”之声（g）和“寒”之韵“an”合成“干”之字音（gan）。又如：“萧，苏雕切”乃取“苏”之声（s）和“雕”之韵（iao）合成“萧”之音（siao），以此类推。

唐末僧人守温制定了声类字母，称为“守温字母”，共三十六个汉字，用之于反切上字。守温字母代表的是古代的声母系统，与今天语音有一定距离，但它所代表的声母意义尚在，一直是古代韵学家、度曲家审字切音的标准。直到明代仍然依照切韵系统把四声分成为三十六声母，明以后的各类韵学工具书都以此为参照。这三十六个字母是：帮滂并明，非敷奉微，端透定泥，知彻澄娘，精清从心邪，照穿床审禅，见溪群疑，影晓匣喻，来日。明度曲家沈宠绥《四声经纬图》曾把守温字母按发音器官的发音部位作了如下分类：

（1）牙音——见、溪、群、疑；（2）舌头音——端、透、定、泥；（3）舌上音——知、彻、澄、娘；（4）重唇音——帮、滂、并、明；（5）轻唇音——非、敷、奉、微；

（6）齿头音——精、清、从、心、邪；（7）正齿音——照、穿、床、审、禅；（8）喉音——影、晓、匣、喻；（9）半舌音——来；（10）半齿音——日

字声“尖”、“团”的分辨由反切上字所定。在演唱中，反切上字所对应的乃是“字头”，艺人必须依赖于上字才能把字头交代正确。“尖”和“团”的区别实际上属于字头范畴。尖音属“齿头音”和“正齿音”，团音系“牙音”（见上表），在现代声母中 z、c、s 即属于尖声母；所对应的团声母是 j、q、x。如箭—见；妻—欺；笑—孝，前字声母分别为 z、c、s，属尖音；后字声母分别为 j、q、x，属团音。这在“苏州—中州音”里很分明，但在相当一部分方言和普通话中是不分尖团的。

沈宠绥把守温字母分作十种“声”音，但归纳起来只有五种，即牙音、舌音、唇音、齿音和喉音。俗称“五音”。昆曲学上以五音阶的称名“宫、商、角、徵、羽”对应地来命名声韵学上的“五音”，因为“宫、商、角、徵、羽”五字在发音时恰恰代表口腔器官的五个部位。开其先河的是明代音韵家杨慎，所谓“合口通音谓之宫，开口吐声为之商，张牙涌唇谓之角，齿合唇开谓之徵，齿开唇聚谓之羽”。稍后由明度曲家沈宠绥进一步概括了度曲五音的概念：“宫，舌居中；商，口开张；角，舌缩却；徵，舌挂齿；羽，撮口聚”（沈宠绥：《度曲须知》）。清曲家徐大椿同样具体地指明了发音器官的部位和动作：“欲知宫，舌居中；欲知商，口开张；欲知角，舌缩却；欲知徵，舌柱齿；欲知羽，撮口取。”（徐大椿：《曲论》）。徐大椿还认为声虽分五层，然“吐声之法，不仅五也，有喉底之喉，有喉中之喉，有近舌之喉，余四声亦然。更不仅此也，即喉底之喉，亦有浅、深、轻、重，其余皆有浅、深、轻、重。千丝万缕，层层扣住，方为入细。”（同上）。

随着昆剧音韵学的发展，古人又以“七音”进行字声分类，并以七音阶称名代表，即宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫。大致相当于深喉音、浅喉音（以上宫音）、翘舌音、穿牙音、卷舌音（以上商音）、牙音、硬舌面音（以上角音）、舌边音、舌端音（以上变徵音）、齿音（徵音）、软舌面音（羽音）、重唇音、轻唇音（以上变宫音）。所谓“三分切法”，即把单音节的汉字切成头、腹、尾三部分。而凡“字音始出各有几微之端，似有如无，俄呈忽隐……此一点锋芒，乃字头也”（沈宠绥：《度曲须知》）。反切上字即关涉于字头；而所谓“腹”和“尾”即属于反切下字范畴。在汉语拼音中，字腹相当于韵母中的主要元音（包括介母）部分，字尾即韵尾，可以看成是韵母的最后一个音素的延长部分。字尾体现了归韵和收音的最后程序。古人把归韵的方法分为六大类，即展辅、敛唇、抵腭、直喉、闭口、穿鼻，都在字尾上归纳，曲韵中各韵目的归韵和收音的关系，如下表所列（按《韵学骊珠》21 部）：

韵目	字尾	收音	韵目	字尾	收音
东同	ng	穿鼻	欢桓	n	抵腭
江阳	ng	穿鼻	天田	n	抵腭
支时	i	直出无收	萧豪	u	敛唇
机微	i	展辅	歌罗	o	直喉
归回	i	展辅	家麻	a	直喉
居鱼	ü	撮口	车蛇	e	直喉
苏模	u	敛唇	庚亭	ng	穿鼻
皆来	i	展辅	鸠由	u	敛唇
真文	n	抵腭	侵寻	m	闭口
干寒	n	抵腭	监咸	m	闭口
			纤廉	m	闭口

反切上、下字虽然可以提供字头、字腹和字尾，但它们本身都是一个单音节，在唱念中，如果反切上、下字声母、介母、韵母直至收音衔接不当，可能造成多个单音节，例如《长生殿·絮阁》［出队子］中“相思萦绕”的“相”，“息央”切，历时一拍半，切字在所占的时值中，必须有控制地渐次变更位置，逐步从字头过渡至字腹、字尾，以至最终符合单字的发音要求，在两声相摩的瞬间，力度又要恰到好处，才能不落斧凿之痕，否则在听觉上容易造成两个甚至三个音节。这种念唱技巧在昆曲学上称为“音度”。

唱字运用三分切法，在演唱中称为“作音”，或称“做腔”。有些单字没有介母，韵母也很单一，如爸、气等字，但演唱时仍旧需要做好收音，使发音器官到位于规定的部位。特别单字具备双韵母，如 ao、ou、ie 等更需讲究。如“腰”（yao）必须归韵于“萧豪”，收音于“乌”（u）若收音不到位则将误唱为“呀”音。

在舞台演唱中，唱字反切与书面反切相比要简单得多，因为唱字反切可以摆脱有音无字的局限，选择零声母的单字作为下字。如“相”字，康熙字典作“息良切”，曲音取“西央”切。下字“央”由于没有辅音声母（零声母）就可以直接与上字“矢口成音”。即使如此，演唱者仍必须掌控好“音度”和“收音”，才能使字声正确无误。

“音度”处理的关键在于把握“四呼”——开、齐、合、撮。四呼主要用以说明唱字的韵母在出音瞬间发音器官的动作和部位。清徐大椿在《乐府传声》中阐述“四呼”时说：“喉、舌、齿、牙、唇者，字之所以生；开、齐、撮、合者，字之所以出。喉、舌、齿、牙、唇有开、齐、撮、合，故五音为经，四呼为纬”，阐明了五音和四呼与字声、字韵的对应关系。近人吴梅在《顾曲麈谈》中也作过具体分析。他说：“开口谓之开，其用力在喉；齐齿为之齐，其用力在齿；撮口谓之撮，其用力在唇；合口谓之合，其用力在满口。”由此解释，凡韵母没有韵头，韵腹是 a、o、e，称“开口呼”，如寒（han）、东（dong）等字音；凡韵头或韵腹为

i，称为齐齿呼，如见（jian）齐（qi）等字音；合口呼如古（gu）、撮口呼如虚（xu）等，韵头（韵母）分别为 u 和 ü。“四呼”的意义在于汉字发声时把口腔器官运气的深浅轻重分成了四个等级，有利于演唱的碾磨。

各类韵书在反切注音时，由于受到书面文字的局限，没有足够的零声母文字用作下字，故很难使反切上、下字得以“矢口成音”。故诸角色家门使用字音间的细微区别常常得依赖口传心授。而场上使用的实际字音被称为“曲音”。

但尽管如此，各类韵书都有声、韵、调的分类，又注明了意义，历来是昆曲艺人不可释手的工具书。

昆曲早期检韵工具书有《中原音韵》和《洪武正韵》二种。

《中原音韵》又称《中州音韵》，元代周德清著，共收集北曲中作为韵脚的五千多个常用字，释义而不注音，它把相同韵母的单字集合在一个韵部中，共分一十九部：

（1）东钟（2）江阳（3）支思（4）齐微（5）鱼模（6）皆来（7）真文（8）寒山（9）桓欢（10）先天（11）萧豪（12）歌戈（13）家麻（14）车遮（15）庚青（16）尤侯（17）侵寻（18）监咸（19）帘纤

《中原音韵》第一次把平声分成阴平声和阳平声。它不设入声部，但把入声派到平、上、去三声之中。严格地说，《中原音韵》仅仅是一部北曲韵书。然而早期昆曲由于没有检韵工具，《中原音韵》虽然反映的是中原（中州）地区的书面语音，但和“苏州—中州音”在出字、归韵、尖团方面多有相通处。它虽然不设入声部，入声在派入其他三声时却说明是入声，以“入作平”、“入作上”、“入作去”表示，故昆曲填曲时，《中原音韵》被视为必备的检索工具。

与《中原音韵》同时流行的是《洪武正韵》，虽然这部韵书也不是昆曲专著，仅仅是朝廷为统一口语和书读语音而制颁的一部官韵书，但它所设立的入声韵部却与曲音相符，故曲界有“北依中原，南遵洪武”之说。《洪武正韵》除入声部外还设立了二十二韵部，且只用一个汉字标目：

（1）东（2）阳（3）支（4）齐（5）灰（6）鱼（7）模（8）皆（9）真（10）寒（11）删（12）先（13）萧（14）爻（15）歌（16）麻（17）遮（18）庚（19）尤（20）侵（21）覃（22）盐

与《中原音韵》十九部相比较，它把“齐微”、“鱼模”、“萧豪”三部分成“齐、灰、鱼、

模、萧、爻”六部，也就更贴近于“苏州—中州音”。

昆剧兴盛以后，专门的韵书开始多了起来，其中不能不一提的韵书是《中州全韵》《新订中州全韵》《中州音韵辑要》和《韵学骊珠》。《中州全韵》范善溱著，韵分十九部，体例与《中原音韵》相同，但是它第一次把去声分出了阴阳；《中州音韵辑要》综合了《中原音韵》《洪武正韵》和《中州全韵》的优长，依《中原音韵》把入声字分别列在平上去三声中，把平声分出阴声、阳声；又依《洪武正韵》把“齐、灰，鱼、模”分列，但仍把“萧、爻”并为一目（此符合“苏州—中州音”），这样全书就分成了二十一个韵目。与此同时，又依《中州全韵》把去声字析为阴去声和阳去声。在韵学系统中可谓是集大成了。《新订中州全韵》周昂著，韵分二十二部，体例也与《中原音韵》略同，但它第一次把上声分出了阴阳。韵分二十二部，比《中州音韵辑要》增加了“知如”一目（仅四十四字）。

《韵学骊珠》沈乘麐著于清乾隆年间，历经五十年，七易其稿。它综合吸收了前人的韵学研究成果，平、上、去、入四声各分阴阳，上声又列出阴阳通用一部。韵分二十一部，另附入声八部。韵目如下：

（1）东同（2）江阳（3）支时（4）机微（5）回归（6）居鱼（7）苏模（8）皆来（9）真文（10）干寒（11）桓欢（12）天田（13）萧豪（14）歌罗（15）家麻（16）车蛇（17）庚亭（18）鸠侯（19）侵寻（20）监咸（21）帘纤。入声：（1）屋读（2）恤律（3）质直（4）拍陌（5）约略（6）曷跋（7）豁达（8）屑辙

《韵学骊珠》用传统的反切法注音，还常注意到选用零声母的汉字作为下字。《韵学骊珠》另一个特点是南曲、北曲能够联璧通用，如“赵，痔浩切”、“兜，得欧切”，以北音念上、下字可得北音，以南音念上、下字则得南音，可谓左右逢源，从而深得曲家、传奇家的青睐。

作为曲牌体的昆曲，它的最基本的单元是曲牌，而字声（包括韵）是曲牌的细胞，由“细胞”再组合成曲牌的原始单位——乐句。昆曲曲牌又称为“长短句”，每支曲牌的句式构造都有很大差别，且具有十分严谨的章法，这就是乐句格律，包括了乐句的构造（句式）、字声布局、韵位安置、句字增损以及乐句与乐句之间的联络分层等，简称为“句格”。

曲牌句格和曲牌工尺谱处于同等地位，句格保证了乐调能够体现和完成曲牌牌性。

“句”的第一要素是“字”，乐句所包含的字数不等，因而形成了不同的句式，最典型的句式有：

一言：一个字即一句。如南中吕过曲［驻马听］之第五句；二言：二字为一句，如南黄钟宫过曲［降黄龙］之第六句；三言：三字为一句，如南中吕宫过曲［缕缕金］之首句；四言：四字为一句，乃是北曲仙吕宫曲牌［点绛唇］的基本式；五言、七言即五字句和七字句，

常用作律句，是南北曲牌的普遍句式。五言有“上二下三”、“上一下四”等句式，七言有“上四下三”、“上二下五”、“上三下四”等句式；六言如南曲南吕宫过曲［梁州序］之第三句，有时由两个三言合成；八言如南中吕宫过曲［泣颜回］之第六句（句式有“上三下五”等）；九言如南仙吕宫过曲［八声甘州］之第二句，为“三二四”式，有时也作“二四三”、“三三三”或“上五下四”、“上三下六”式等；十言如南正宫过曲［玉芙蓉］之末句，作“上三下七”式，也可作“上五下五”式等。

曲牌的音乐决定了该牌文句的长短和句式构造。同样的理由，曲牌乐句的每个字位都有有相应的字声格律要求。有些字位对于字声和字韵的要求非常严格，有些字位则比较宽松。一般而言，字声若处在主腔的位置上，声韵比较严格，不仅平仄不能倒置，甚至仄声的上声和去声也有限制。所谓“宜平不得用仄，宜仄不得用平，宜上不得用去，宜去不得用上，宜上去不得用去上，宜去上不得用上去”（王骥德：《曲律》）。但也有可以在较大范围内变化的字位，这些字位的声与韵甚至不受限制，可平可仄，可韵可不韵。古人主张填曲不仅要依照格律谱，还应结合工尺谱取字，当“斟酌其高低”，取其相应的字声，不失填曲之至理。

每一乐句的字数是固定的，但填曲不像填词，就字数而言，填词几乎不可超越格律，而填曲者往往可以增字。如三言增二字成五言，五言增三字成八言等。所增的字称为“衬字”，这是相对于原曲的“正字”而言。一般衬字加在句首或句中，切忌加在句末三字之内，此外，板式疏落之处也不可妄加衬字，否则原曲音乐结构可能遭到破坏。衬字虽可以选择名词、代词、形容词等实词，但以语助词一类的虚词更适宜。衬字不仅增加了填曲的灵活性，也使曲牌摆脱了音乐的绝对禁锢，跳过了绝对的节奏模式，而获得了某种自由。演唱者必须对曲词进行新的订谱才能歌唱，于是就给曲牌音乐输入了新意和活力。故《九宫谱定》说：“曲之有衬字，作者于此见长，唱者于此取巧。”填曲加衬字虽不是昆曲的发明，元杂剧和南戏中已普遍使用，但相比之下昆曲加衬更为严格。如南曲加衬，加在句前一般不许占用本句的板位，而只能在前乐句末字的拖腔中使用，衬字的旋律也往往是由前句腔尾的旋律变化而成。南曲也有在句中加衬字的，同样不能占有板位，因此衬字就不能加得过多，有“南不过三”之说。北曲加衬字比南曲要宽泛得多，且可以占用板位，虽有“北不过五”之说，但实际上填曲者不受“五”的约束，如《长生殿·哭像》之［叨叨令］的衬字就超过了正字。衬字过多，原牌音乐免不了伤筋动骨，这就造成了这支曲牌的音乐变体，成为了［叨叨令］的又一体。

曲牌的句数是固定的，但某些曲牌的句数却有相对的灵活性。在传奇中，有些曲牌常常是残缺的，有些则超过了正格的乐句规定，这为曲牌乐句可以增损提供了例证。北曲和南曲相比，乐句的增损更为宽泛，增损的方法大致有如下几种：

一是借头为尾。填曲时，某些曲牌句数不够，向套数的后一支曲牌借来头几句作为本曲牌的尾，以北曲为例，如黄钟宫套数［醉花阴］［喜迁莺］［出队子］［刮地风］［四门子］［水

仙子］［尾声］，常见［醉花阴］借［喜迁莺］；［刮地风］借［四门子］，所借句数都有规定。

二是局限增句。在一定范围内或某句之下，或某句之前，或某句与某句之间，进行增句。如：［油葫芦］第二句以下可以增损；［哭皇天］第五句前后可增四言句，多寡韵否不拘；［刮地风］第五句、末二句可减；［川拨棹］：第三、第四句可增为四言四句或减成七言一句，等等，不一而足。

三是肢解若干曲牌，取其句式组成新曲，称之为“集曲”。这在南曲已是常见现象，北曲集曲不如南曲普遍，但也有著名的成功例子，如正宫［九转货郎儿］，实际上是九支曲牌相集。［十二红］犯了十二支别的曲牌。集曲的命名，常从原牌名中摘取一、二字合成，如［榴花泣］是由［石榴花］和［泣颜回］二个牌名合成，等等。

四是在保持收尾合律的前提下，只用原格的某些典型句式，可以不顾及排列次序，属于所谓“句字不拘”的曲牌。如仙吕宫的［混江龙］是为大家所熟悉的一支曲牌，它的本格共九句。《四声猿·骂曹》填了十五句，《虎襄弹·山门》填了二十句，《牡丹亭·冥判》填到百句以上。这就是“不拘字句”的明证。但是说它“不拘”，其实“不拘”中还是有拘的，最主要的是要保证全曲收尾时用两个四言句（有时作对句），并要求合律：“平平仄去、仄仄平平（韵）”。［混江龙］的句式主要是三言和四言，也有七言。《牡丹亭·冥判》虽然填了一百多句，通篇句式也不外乎三言、四言和六言，结尾是正宗的四言对句，且以平声收煞。句字不拘是昆曲中句字增损的极限。

句字增损取决于曲牌音乐。如果曲牌某一句或某一段的音乐呈现一种连续的反复态势，这一句或这一段的增损对音乐整体将不会有伤害，在文字上则就具有了对应的增损的可能性。当然曲牌乐句增损还有多种理由，然而增损的任何理由仅仅出于曲牌音乐的可行性，决不出于填曲者的主观意愿。

曲牌就是句式和字声的一种格律程式。但曲牌的句字格律不仅是一种程式，昆曲曲牌通过对字声、字韵和长短句的合理排列组合，除了实现美听之外，格律本身还担当了传递喜怒哀乐的任务。一支曲牌，在吟诵或演唱其歌词内容的时候，格律形式所具有的潜在的情感力量总在不断地、连续地释放。当表达的内容一旦和曲牌的格律形式完美统一的时候，它的艺术感染力，就能得到最大限度的发挥。在汉民族的诗歌中，也只有“剧曲”，才真正具备这种能促使内容所表达的情感高度升华的外在形式。

声律造就的是曲牌的“曲名理趣”——富于感情色彩的曲牌个性。曲牌个性乃是曲牌声律结构的综合产物。一般而言，平声平韵过多表明曲调哀婉，就不宜于表现欢乐愉快的内容。反之，仄声仄韵多了，表明曲调拗怒不测，就不适宜于和平谐和的气氛。然而，这些也仅仅是指一般规律而言，由于曲牌具有高度复杂的个性层次，因此正确地选用曲牌，除了从前人的书面教条中接受启迪外，常常还须凭借曲家本人的实践经验，从“意会”中截获灵感和指

南。昆剧曲牌格律由是具有更深层的内涵，它决不是些纯形式的、僵化了的公式或条框，而是有内容生命的艺术结晶。它们在提供科学的曲牌形式的同时，也直接在为唱篇的声情服务，从而成为了情感内容的一部分。

作者单位：江苏省昆剧研究会、中国昆曲博物馆

曲学漫议

丛兆桓

一、曲

曲，原本指一种文学样式。如王国维先生在《宋元戏曲考》序中，开宗明义："凡一代有一代之文学，楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学而后世莫能继焉者也。"显然，元代的"曲"，就是一个文学概念，指一种不同于诗词歌赋的长短句式文体。但，曲之名下，种类繁多，故须前置字词以示区别与限制。例如：散曲、套曲、清曲、剧曲、佛曲、俚曲等。而《元曲选》、《六十种曲》等之曲字，是戏剧中剧本文学之意；《曲律》《曲品》《曲藻》《曲言虐》等，则是对曲文、剧本的评论。

曲，也可作为一种音乐概念。例如：曲谱、曲调、曲腔、曲牌、曲律、曲笛、曲子，等等，指形形色色、不同节奏、不同旋律，可高唱、可低吟，抒发人类喜、怒、哀、乐、爱、恨、悲、愁、等心绪感情的歌唱艺术和器乐演奏艺术。

曲，也常被用于泛称中国传统大综合的戏剧艺术。例如：昆曲，戏曲。

这样，曲就成了一个多义多解的模糊概念。曲学研究，要厘清一批模糊概念、研究一门多义、多解的新兴古老学科，岂不难哉？

二、戏曲

戏曲的存在，已近千年。而戏曲概念的界定、并作为一门新的学科理论的建立，无疑是

王国维先生创始。他认为“能道人情、状物态，词彩峻拔而出乎自然”，“古所未有而后人所不能仿佛”的元曲，不应遭遇“郁湮沉晦者且数百年”，因而“思究其渊源，明其变化之迹”“非求诸唐宋辽金之文学弗能得也”。于是，他“独上高楼，望尽天涯路”，撰《曲录》六卷，《戏曲考源》一卷，《宋大曲考》一卷，《优语录》二卷，《古剧脚色考》一卷，《曲调源流表》一卷。艰辛钻研数年，狠下了六录、六考的真实功夫，故敢言：“世之为此学者，自余始!”

也许这一壮美学科，使他“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。可为什么 1927 年王先生仅五十天寿，竟自沉于北京昆明湖呢？难道他不想“蓦然回首”惊见那“灯火阑珊处”的雄姿倩影？或许他已预见到其苦心经营的“戏曲”这一文学概念将被误解、延伸、扩张为中国戏剧之泛称？果然，近七十年来，“戏曲”已成为三百多种古今中国戏剧形态（“剧种”）的官方总称。我不能也不想改变现状，还原王国维先生戏曲概念的本质文学属性，只想告诉后人：王国维先生所研、考、录、著、虔心开创的戏曲学，是宋（辽、金）元时代一种戏剧文学样式的学术理论。他对戏曲这一概念有极其严格的界定，他的全部录考著述皆为说明戏曲的三个基本要素：一、被歌舞；二、演故事；三、代言体。必须三者具备，缺一不可。否则不是“真戏曲”！中国“有了真戏曲，才有真戏剧”！戏剧与戏曲，是什么关系？是表与里的关系；是形式与内容的关系；是戏剧综合艺术与其剧本文学的关系。曲与戏曲，是什么关系？是总体与部分的关系；曲涵盖各种曲，戏曲专指戏中之曲。例如散曲：马致远《秋思》[越调—天净沙]“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”张养浩《潼关怀古》[中吕—山坡羊]“峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。望西都，意踌躇，伤心秦汉经行处，宫阙万间都做了土。兴，百姓苦；亡，百姓苦!”散曲不论写景、抒情，都是作者抒发自己的感悟、情怀，不具备上述三要素。而戏曲，例如：关汉卿《窦娥冤》第三折[正宫—滚绣球]旦（窦娥）唱“有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权，天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊涂了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶地享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉作天！哎，只落得两泪涟涟。”王实甫《西厢记》四本第三折[正宫端正好]旦（崔莺莺）唱“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉？总是离人泪!”《关大王独赴单刀会》第四折“大江东去浪千叠——这是那二十年流不尽的英雄血!”为关羽代言；汤显祖《牡丹亭—游园》“梦回莺啭，乱煞年光遍，人立小庭深院……”全为杜丽娘代言。这样，散曲、清曲和戏曲的异同、曲与戏曲的区别，应是明白无误的了。但不知为什么近七十年来，王国维的戏曲概念全被误读误解，把一句：“戏曲者，谓以歌舞演故事”也”逆解为“以歌舞演故事者，戏曲也”（!）于是把近现代创造的一些新剧种及新兴少数民族的戏剧也全都划归“戏曲”，那美国百老汇音乐剧也是“以歌舞演故事”的，是否也划归“戏曲”呢？西方人不善于使用模糊概念，就近翻译为 OPERA，把京剧叫做“Beijing opera”、川剧叫做

“Sichuan opera”，不恰当，也只能勉强认可。附带的、遗留的问题多多，此不赘叙。

三、曲学

曲学原本是中国文学中的一个专题科目，与诗学、词学、散文、小说、八股同比并。由于它天生具有音乐性与可唱性等特性，故曾有人把它视为一种“音乐文学”或“诗化音乐”。1917年，睿智的蔡元培校长诚邀曲家吴梅先生到北京大学教授曲学课程，开创了这一国学新学科，弘扬了长远未被文化界重视的博大精深的国学曲学。吴梅先生是“制曲”、“谱曲”、“度曲”、“擫笛”、“板鼓”、“拍曲”六场通透的真曲家。近百年来，虽经风雨跌宕，中国的曲学研究与实践仍有长足的进展。特别是河北大学刘崇德教授为首的攻坚团队，对曲学、曲谱学的研究不断做出新的贡献。方今曲学，至少向着曲律、曲辞、曲谱、曲唱、曲乐、曲史、曲论、曲评、曲牌、宫调等各个门类与角度深入具体研究。

曲学，不但要研究其结构、形态、规律、特色、范式、法则，还要研究其内容、思想、社会功能与作用。曲学，原本是一门在中国封建时代产生、发展、普及、鼎盛、兴衰跌宕、几度濒临灭绝的文化艺术品种。像一切文明积淀都存在人民性的精华和封建性的糟粕一样，曲学也必然有宝贵的“非遗”珍品，需要认真保护、传承、弘扬，同时也有需要剔除、摈弃的糟粕。但常常鱼龙混杂，不易辨别。例如：孝、悌、忠、信、礼、义、廉、耻，这“四维八德”是许多传统戏曲反复宣扬的思想内容，常被叫做“封建道德”的，就不能简单粗暴的批判扬弃，因为那是中华民族五千年文明古国的传世之魂！抛弃了她，这个民族就会变成一大群不忠不孝、不仁不义、寡廉鲜耻、只认名利权的忘祖之徒，异族列强的世代奴隶！宣扬仁爱、公正、和谐、大同的曲学精神，与炎黄子孙的生存发展息息相关。其实，封建糟粕中，最顽固、最害人、最反动的，是“皇权神授、专治独裁、人分贵贱、民任宰割”。封建秩序几千年已浸透人心，要根除毒瘤，远非一日之功。而认清是非、善恶、真假、美丑，曲学责无旁贷。

四、昆曲

昆曲与曲学，有着更为密切的关系。或曰“曲学的主要内容”“重要组成部分”。曲，本是可唱的文学，而歌唱属于音乐中之声乐艺术。中国的声乐历史，已数千年，《乐记》云：“诗，言其志也；歌，詠其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。”远古之《高山流水》《广陵》《琴操》；两汉之“乐府”“铙吹”；南朝之“齐梁杂曲”；盛唐之“梨园教

坊”；宋元之“弦索北曲”；明代之“丝竹南词”；直到明清之“昆腔戏曲”，虽是源远流长，倒也脉络清晰。上古谓之乐，中古谓之曲，近现代大师先贤提为音乐学——曲学之高度，其中一关键性内容，便是昆曲。

昆曲是十六世纪中期，以歌唱家魏良辅为代表的一个昆山太仓音乐家群，承前启后、广积博采、上下五千年、纵横九万里，集五洲四海、古今乐曲之大成，发明创造的一种通俗又典雅的时尚唱法。名曰：“昆腔时曲水磨调”，后人称之为“昆曲”。这种雅俗共赏的诗化声乐，很像四百年后的“中国好声音”，迅猛传遍大江南北，进入两京，普及全国，成为曾经“全民痴迷二百余年”的艺坛霸主。它的文辞：袭古风雅颂，变诗赋为长短句式之“词余”，自由、自然、自在……它的旋律：启隋炀帝“水调”悲歌；承苏东坡“磨调”细曲；熔古傩祭祀、宫廷礼乐、民间腔调、俚巷歌谣、法曲佛曲、兼纳“蛮、夷、戎、狄”番邦、外国之音乐精华，综合归纳为九宫十八调、纷纭复杂两千余曲牌、散套。清康乾民谚：“家家［收拾起］、户户［不提防］”，生动描绘了三百年前昆曲之鼎盛辉煌。

但，好景不长，西方列强的坚船利炮把一个闭关锁国、坚守封建三千年的大帝国打得晕头转向，一系列丧权辱国的不平等条约，将四万万“东亚病夫”变为西方“优等民族”的“半殖民地奴仆”。昆曲，这一“盛世元音”、“皇家雅部”，又怎能不衰落败坏？逃亡京郊村野，直至濒临灭绝！艺坛主流终为民间新腔：东柳西梆、楚汉川徽诸宫调所取代。时轮飞滚，球村巨变。民歌唱法、戏曲唱法、西洋美声唱法、东方原生态唱法直到当代让青年们痴迷、粉屌丝疯狂的现代通俗“中国好声音”……都值得曲学研究者认认真真、实事求是、系统科学的录、考、钻研！

昆曲遗产，通过对其主要载体：“传统折戏”的数量与质量考察，1956.5.18《十五贯》复活昆曲至今五十七年，国家投入人力、财力、物力无数，却传丢了70％以上的传统折戏。令人遗憾的现实说明：昆曲，正在“转基因昆曲”的绚丽表象掩盖下、或在“形存神灭”、“名存实亡”的轨迹上滑落着！这需要几代人的清醒认识和艰苦奋斗，才能扭转与弥补。因为“非物质遗产”是看不见、摸不着的！也是会“稍纵即逝”的！

吴梅先生《六也曲谱序》曰：“北人不词，南人不曲，总曰词曲，盲语也！”（吴师在指谁“瞎说”呢？）“词余者，燕乐之变。完颜亮［鹊桥仙］词，即为关、马、郑、白之滥觞，是宗祧于词，故曰词余。明魏良辅、梁伯龙出……天下始有清音。……百年以来，秦声四起，古调落落，等于广陵，亦可慨矣。”吴师关于曲之基本观念、来龙去脉、更替变迁、兴废轨迹，还有什么不符史实、疑义、异议吗？早先未见，但在昆曲被联合国教科文组织选入首届“人类口述和非物质遗产代表作”名录之后，五花八门的曲史论说，纷至沓来。有人说：“曲即昆曲”；“昆曲即昆山腔”；“昆山腔即南曲”；“南曲早于北曲”；“元末顾阿英家即演高则诚《琵琶记》”；“昆曲创始人不是魏良辅，是顾坚”；“故昆曲历史六百年”……由于年代久远、可

靠资料难寻，未免道听途说、牵强附会。而学术研究，首先要有认真诚恳的态度、实事求是的科学精神。不能为了功利目的说谎骗人！或者主观武断、以假乱真、以偏概全。近现代，历史的真相往往被掩盖或篡改，人们必须学会辨别真伪。

五、制曲、谱曲、度曲

吴梅先生认为：学曲应从“度曲”开始，而曲学需从“制曲”研究，因为曲之“宫调”、“格律”、“曲牌”、“节奏”、“字声”、“音韵”、“意境”、“神色”，都需在填词作曲伊始即基本确定、解决。然后才是“谱曲”与歌唱”。

而制曲，是文学家的事；谱曲是音乐家的事；度曲是演员的事。

制曲者要作出情景交融的绝妙好词。入《人间词话》第三层次：“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”般耐人寻味。

谱曲者要谱出神秘的、至今尚无人详解的“宫调”之真谛：调性、调式、调门之上的情感表现。怎样的旋律、节奏可以反映：“惆怅雄壮”、“风流蕴藉”或“健捷激昂”？怎样的工尺组构，才能体现：“清新绵邈”、“旖旎妩媚”或“感叹悲伤”？作曲、谱曲、度曲都是要动真感情的，并非如某些格律派清曲家片面强调的：“依字行腔”，“按四声套工尺”，“不倒字就成了”那样简单。“宫调”是中国音乐中的千古之“谜”，在与西方乐理系统争辩、PK 中，几乎“节节败退”、“体无完肤”，说不清楚，或以神秘玄学盾而避之。曲学家应是社会科学家，理当知难而进！

曲谱，乃谱曲之工具与物质成果。古代曲学成就多半靠古谱遗存发现与解译。古琴谱、琵琶谱、魏氏乐谱、碎金词谱、九宫大成南北词宫谱……使我们摸到了曲学之脉络，这要念河大刘老等录、注、译、解之功也。现当代之《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》、《与众曲谱》、《六也曲谱》，《粟庐曲谱》、《振飞曲谱》；《道和曲谱》、《谷音曲谱》、《孤云曲谱》、《怡志楼曲谱》、《吟香堂曲谱》、《琴雪斋曲谱》、《寸心书屋曲谱》、《北方昆曲曲谱》、《北昆大嗓曲谱》……各有特色与长短，有人梳理、研究、校正，会更有益于普及唱曲活动。

“度曲”亦即歌唱的学问，有专家认为：应从元、燕南芝庵的《唱论》说起。实则，唐代崔令钦的《教坊记》，已简略记录了唐代宫廷教坊的情况、曲唱名目、来源、歌唱家，等等。段安节的《乐府杂录》即较详细的记述了雅乐、清乐、云韶、鼓吹、龟兹等各乐部的演艺形式，古乐器的特色，俳优、舞工、歌者的小故事等。还选了十余例曲牌［雨霖铃］、［望江南］、［文溆子］、［杨柳枝］、［得宝子］等说明其来龙去脉。至宋代王灼的《碧鸡漫志》，则论及十二世纪之前，中国歌曲的演变过程；品评北宋词人的风格流派；考证唐代乐曲命名之原

因及其与宫调的关系。

《唱论》简洁通俗，像谚语艺诀："有爱唱的，有学唱的，有能唱的，有会唱的；有高不揭、低不咽；有排字儿、打戳儿、放褙儿、唱意儿"……本色当行！至明、沈宠绥之《弦索辩讹》、《度曲须知》已是具体研究杂剧和南戏的音韵和唱曲法了。曲圣魏良辅的《曲律》十八条，则辨析、规范了汉字四声出字归音标准；严格区分南曲和北曲的不同特点和不同唱法；郑重提出"字清、腔纯、板正"的三大曲唱要求。清代李玉之《南音三籁》；李渔之《闲情偶寄》中，都对度曲之道有着独到的经验之谈。

近期看到刘明今教授一篇"徐大椿《乐府传声》的曲唱学"文章。觉得他观点明确、倡议重要！不特昆曲，许多古老的戏曲剧种，尤其那些不绝如缕、濒临灭亡的剧种，急需认真研究他们的曲唱，也就是声乐问题。民族声乐，即"曲唱学"，关系着民族传统戏曲的生死存亡，需要提到曲学研究的重要议事日程上！

六、曲生人心

曲，是诗化音乐，也是音乐文学。是华夏民族的根基性文化。它不是娱乐、不是装饰、不是商品、不是产业！它是一项重要的国学文化事业。需要许多人、几代人不为名利、不畏艰难、甘于清贫、甘于寂寞、认真执着、坚守实干，才能真正建立起中华民族的曲学、戏曲学、曲史学、曲谱学、曲唱学、真理论，是能结合实践、服务实践、指导实践的。因为，今之曲，即古之乐。"乐者，音之所由生也，其本在人心之感与物也。是故，哀心感者其声噍以杀；乐心感者其声单以缓；喜心感者其声发以散；怒心感者其声粗以厉；敬心感者其声直以廉；爱心感者其声和以柔；六者非性也，感于物而后动。是故，先王慎所以感之者，故以礼以导其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸，礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。

曲学研究者一刻也不要忘记：曲学，不是育人知识、长人智慧、教人升官发财的。曲学，是陶冶人的情操、默移人的心性、净化人的灵魂的！而它的客观社会功效，却是人类的和谐与世界大同。

作者单位：北方昆曲剧院

“名北而曲不真北也”
——沈宠绥的北曲论

李 昂

一、北曲的南曲化

（一）北曲的衰落

自元代以来，北曲一直在曲坛上占有绝对的统治地位，但是随着南曲的发展，尤其是魏良辅改革昆腔之后，以昆腔为代表的南曲越来越受到人们的欢迎，逐渐压倒了北曲，在南北曲画地而相角的过程中逐渐取得了绝对优势。

如顾起元《客座赘语》卷九《戏剧》条记载了这种风气的转变：

> 万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有燕会，小集多用散乐……唱大套北曲，若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者。……后乃变而尽用南唱……今又有昆山，校海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣！①

沈德符《顾曲杂言》“北词传授”条说：

---

① 顾起元《客座赘语》，《元明史料笔记丛刊》，中华书局，1987 年，302 页。

> 自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北词几废，今惟金陵尚存此调。①

王骥德在《曲律·论曲源第一》中也说到了北曲和南曲的代兴：

> 入元而益漫衍其制，栉调比声，北曲遂擅盛一代。……迨季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。始犹南北画地相角，迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拨，尽效南声，而北词几废。②

沈宠绥在《度曲须知·曲运隆衰》中也描述了这一现象：

> 风声所变，北化为南，名人才子，踵琵琶拜月之武，竞以传奇鸣；曲海词山，于今为烈。而词既南，凡腔调与字面俱南，字则宗《洪武》而兼祖《中州》，腔则有“海盐”、“义乌”、“弋阳”、“青阳”、“四平”、“乐平”、“太平”之殊派。虽口法不等，而北气总已消亡矣。③

随着风气的改易，南曲的曲家和作家越来越多，文词、腔调、字面都以南为尚，而“北气总已消亡矣”，已经没有什么北曲的风格了。尤其是在魏良辅改革昆腔之后，这种情况就更加明显，“腔曰‘昆腔’，曲名‘时曲’，声场禀为曲圣，后世依为鼻祖，盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。”而相对来看北曲的情况则是：

> 惟是北曲元音，则沉阁既久，古律弥湮，有牌名而谱或莫考，有曲谱而板或无征，抑或有板有谱，而原来腔格，若务头、颠落，种种关捩子，应作如何摆放，绝无理会其说者。试以南词喻之，如集贤宾中，则有“伊行短”与“休笑耻”，两曲皆是低腔；步步娇中，则有“仔细端详”与“愁病无情”，两词同揭高调，而此等一成格律，独与北词为缺典。④

传统的北曲无论从曲牌名称、曲谱、节奏，还是从腔格来看，多已不传。不像南曲中相同曲牌旋律高下基本相仿，都有统一的格律，北曲中已见不到这种格律的统一化了。

---

① 沈德符《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（四），212页。《中国古典戏曲论著集成》以下简称《论著集成》。

② 王骥德《曲律》，《论著集成》（四），55页。

③ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），198页。

④ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），198页。

（二）北曲的南曲化

在这种南曲兴盛而北曲日渐衰落的情况下，北曲逐渐被南曲所改造和吸纳，发生了北曲南曲化的现象。

> 至如弦索曲者，俗固呼为北调，然腔嫌袅娜，字涉土音，则名北而曲不真北也，年来业经厘剔，顾亦以字清腔径之故，渐近水磨，转无北气，则字北而曲岂尽北哉！[①]

弦索，一般认为是三弦、琵琶一类弹拨乐器的总称，是传统北曲的主要伴奏乐器。所以在明清两代的曲学著作中，常常用“弦索”代称北曲。在魏良辅改革昆腔的同时，他的得力助手北曲名家张野塘也对旧有北曲使用的弦索进行了改造。据宋征舆《琐闻录》转述陈子龙的说法，张野塘招赘到魏家之后，“并习南曲，更定弦索音，使与南音相近。并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子”[②]。后来的吴中弦索北曲，当都是以这种改良的弦子伴奏的。

在魏良辅改革昆腔后，南方传唱的北曲已经和传统的北曲大不相同，“名北而曲不真北”。主要的两个区别，一是“腔嫌袅娜”，在吸纳了南方音乐的特点之后，当时的北曲不再像传统北曲那样激昂慷慨，雄劲悲壮，而腔调变得袅娜。二是“字涉土音”，传统北曲都是以北方字音演唱的，南北不宜混淆，所以魏良辅说“南曲不可杂北音，北曲不可杂南字”[③]。但是当时北曲在南方流传的过程中，由于南人不娴北字，所以还是不可避免的在演唱的当中混进了很多南方方音。沈德符在《顾曲杂言》中已经提到了这个问题，他说：

> 今南腔北曲，瓦缶乱鸣，此名“北南”，非北曲也。只如时所争尚者“望蒲东”一套，其引子“望”字北音作“旺”，“叶”字北音作“夜”，“急”字北音作“纪”，“叠”字北音作“爹”，今之学者，颇能谈之，但一启口，便成南腔。正如鹦鹉效人言，非不近似，而禽吭终不脱尽，奈何强名曰“北”！[④]

一些曲家也意识到这个问题，对北曲中混杂的南方土音进行了纠正和剔除，逐渐接近“字清”的标准，但是就腔调而言，仍然是越来越接近水磨昆腔，很大程度上丧失了原来传统北曲的风格。所以沈宠绥精辟地指出“字北而曲岂尽北”，字虽还是北字，而曲已经不再是传

---

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），199页。

② 转引自业师周秦先生《苏州昆曲》，苏州大学出版社，2004年版，66页。

③ 魏良辅《曲律》，《论著集成》（五），7页。

④ 沈德符《顾曲杂言》，《论著集成》（四），205页。

统的北曲，而是被南曲化，或者不妨更直接的说，被昆腔化了的北曲了。这种经过改造的“南唱北曲”，或者叫“昆唱北曲”，其本身已被吸收为昆腔的一部分，丧失了和昆腔对等争胜的地位。

（三）传统北曲的遗存

虽然在沈宠绥的时代，北曲已业经南方文人曲家改造，非复传统北曲的原貌，但是沈宠绥认为，在演员的传承当中还保留了一部分传统北曲的遗存。

他提到当时的南词中往往带还保留有一折北词，因为当时处于魏良辅改革昆腔之初，所以没有被改造得很厉害，被演员在舞台上口口相传，仍然保留了原来传统北曲的曲调，听起来雄劲悲壮，令人毛骨萧然，他认为这是元代北曲的元声嫡派。但可惜的是为了便于演唱，只有比较常见通俗的几支曲牌保存下来，而原来剧本中其他不常用的曲牌已经没有人唱了。

> 北剧遗音，有未尽消亡者，疑尚留于优者之口，盖南词中每带北调一折，如林冲投泊萧相追贤虬髯下海子胥自刎之类，其词皆北，当时新声初改，古格犹存，南曲则演南腔，北曲故仍北调，口口相传，灯灯递续，胜国元音，依然嫡派。或虽精华已铄，顾雄劲悲壮之气，犹令人毛骨萧然，特恨词家欲便优伶演唱，止新水令，端正好几曲，彼此约略扶同，而未惯牌名，如原谱所列，则骚人绝笔，伶人亦绝口焉。①

他还考察了当时北方传统北曲的遗留状况，也只在零星的散曲中还尚存一二，比如北方的［山坡羊］曲牌和江南的［山坡羊］就完全不同，虽被称为“侉调”，不被以正音目之，但是江南［山坡羊］与之相比“声情指法，罕有及焉”，他认为北［山坡羊］“犹是当年逸响”。②

二、北曲的字音

（一）当时北曲字音存在的问题

《度曲须知·弦索题评》中说：

> 至北词之被弦索，向来盛于娄东，其口中袅娜，指下圆熟，固令听者色飞，然未免巧于弹头，而或疏于字面。③

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），199 页。

② 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），199 页。

③ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），202 页。

在《弦索辨讹》中《西厢记》[新水令·闹会]套后的按语中他也说到：

只缘当年弦索绝无仅有，空谷足音，故但喜丝声婉媚，唯务指头圆走，至字面之平仄、阴阳，则略而不论，弊在重弹不重唱耳。迨后烦音属厌，而平仄之欠调者不无拂耳，于是字面则务厘整，弹头则多翻削，业非旧来伎俩。[①]

当时的南唱北曲重视弹奏指法和音乐旋律，而在字声上面不甚考究。一方面经常字声与音乐相乖，出现倒字。多有去声而收为上声，去声唱作平声，上声唱作平声之类，《弦索辨讹》中《西厢记》[新水令·闹会]套后按语举例甚详[②]。另一方面因为北曲本身节奏较快，往往来不及把头腹尾音交待清楚，字面不完整。出现这种现象的原因，沈宠绥认为是缺少魏良辅那样的“开山名手”像精心考究南曲音律那样研究北曲音律，导致后来者以讹传讹。

对于这种情况，也有当时的曲唱家提出了解决的办法，他们认为“口随手转，字面多讹，必丝和其肉，音调乃协。”[③] 他们把出现这种声乖倒字的问题归咎于北曲依腔传字的演唱习惯，认为歌唱要是以固定的音乐为依据，就经常会出现倒字，只有让音乐从属于歌唱，才能使声调与字音和谐。于是他们改腔以就字，通过修改北曲音乐的办法来使其符合唱词的字声。

于是举向来腔之促者舒之，烦者寡之，弹头之杂者清之，运徽之上下，婉符字面之高低，而厘声析调，务本中原各韵，皆以“磨腔”规律为准。[④]

对于烦弦促调，导致不及收音，字面不完整的问题，以放慢音乐节奏，简化旋律的方法来解决；而对于倒字的情况，则通过修改音乐的高低来配合字声。总的原则是依照《中原音韵》，以昆腔水磨调的规律为准绳。这成为了一时的风气，也基本是前文提到的北曲南曲化的具体过程。

但是沈宠绥似乎是不太满意这样的处理方法的。因为这很大程度上抹煞了北曲独特的风格，从旋律表达的声情上来说，传统的北曲雄劲，而这样改变之后的南唱北曲声情委靡；从弦索演奏技法上来说，传统北曲弹奏指法有固定的规范，而现在因为随曲词不同随机而变，

---

① 沈宠绥《弦索辨讹》，《论著集成》（五），51页。

② 现列原文如下：“顾其间尽有翻改不尽处，在入声尤甚。入之收平声，大都无误；而入之收上、收去者，尚费商量。即如‘虽离了’曲中‘空目断’之目字、‘当日向西厢’之日字，本是去声，今皆平唱。‘接着旧愁’之接字、‘泪湿’之湿字，本是上声，今亦皆平唱。‘恶思量’之恶字，本叶袄，亦叶傲，今皆讹唱拗音。其他泪字、玉字之去作上声，如‘金磬敲’唱法者，亦仍屡屡……”

③ 沈宠绥《弦索辨讹》，《论著集成》（五），51页。

④ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），202页。

所以指法游移，不可捉摸。他认为对于北曲的修订整理要拿出“迩来磨琢精神，分用之讨究古律”①，对于北曲曲理才称得上美备。

（二）沈宠绥对北曲字音的厘正

1.《弦索辨讹》

当时南唱北曲出现字音的纰缪主要有两个原因，一是“南曲向多坊谱，已略发覆；其北词之被弦索者，无谱可稽，唯师牙后余慧。”二是南人不娴北音，尤其对入派三声非常不习惯，因而“以吴侬之方言，代中州之雅韵，字理乖张，音义迳庭”（《弦索辨讹》序）②。概于这种情况，沈宠绥专门写了《弦索辨讹》一书来纠正南唱北曲的字音。

《弦索辨讹》以例举曲文，文旁标注字音及钤记口法，文后酌加按语的方法来示唱者以北音规范。书中共列举《北西厢》及《千金记》、《焚香记》、《宝剑记》、《红拂记》、《西楼记》、《红梨记》、《珍珠衫》及少量时曲散套共三十一套三百七十五支北曲曲文，择要在字下注明音切，并详记闭口、撮口、鼻音、开口、穿牙、阴出阳收各种口法，分注于字左右（左旁记闭口、撮口、鼻音，右旁记开口、穿牙、阴出阳收）。对特殊易混字音，还在按语中加以辩正。

有的地方结合曲文对演唱中的规律性和普遍性的问题作了论说，如在《北西厢·殿遇》[点绛唇] 套后按语中对于阴出阳收的论述，在《北西厢·闹会》[新水令] 套后对南唱北曲字音纰缪原因的分析等。有些地方并对一些因曲文错讹导致字音误唱的情况作了辨正，如《北西厢·请宴》[粉蝶儿] 套后对 [满庭芳] 一曲中“风欠酸丁”之欠字的辨讹等。③

2.《北曲正讹考》

在《度曲须知》下卷《北曲正讹考》中，沈宠绥采用不同的体例做了同样的为北音正讹的工作，以韵书体例依中原十九韵部列出北曲易讹之字，详注音切及俗讹之音，本文在第五章有专门介绍，兹姑不赘。

3.《收音谱式》

在《度曲须知》上卷《收音谱式》中，沈宠绥对于北字应当如何收音进行了更加细致的注释。他依中原十九韵部从《北西厢》中依韵脚每部拈出一曲（缺桓欢、廉纤两韵，但寒山监咸两韵可概之），总注韵脚收于何音，曲文中各字更不厌其详，逐一于字右注明所属韵部，于字左注明应收何音，结末更列出该套曲全部韵脚以备查考。据其自言“于北曲诸音，已收

---

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），203 页。

② 沈宠绥《弦索辨讹》，《论著集成》《五》，19 页。

③ 前述对《弦索辨讹》的内容的总结及数据的统计除依据原文之外，主要参考了俞为民先生《沈宠绥的戏曲声律论》，《艺术百家》2000 年第二期。唯俞先生文中言《弦索辨讹》共载曲文十余套，此为误计，可能是沿袭《论著集成》《弦索辨讹提要》的说法，但查《提要》原文为“书中列举了《北西厢》和当时盛行的十来套曲子”，则十余套之数未计《北西厢》的二十套曲，全书收载套曲总数实为三十一套，今查《弦索辨讹》原书改正。

之略尽”[①]，“诚接引愚蒙良法”[②] 也。

三、北曲的曲调

（一）古之北曲

沈宠绥在《度曲须知·弦律存亡》一章中提到王世贞和臧懋循对于“北筋在弦”这一说法的不同看法[③]，王世贞提出“北筋在弦，南力在板”[④] 的命题作为区别南北曲的不同特点之一，而臧晋叔对此有反对意见，认为北曲的弦索和南曲的箫管都一样是随歌唱之声高下附和的，二者没有区别。沈宠绥从这个争议出发，论述了他对于传统北曲和当时南唱北曲的看法。

他这样描述传统的北曲：

> 若乃古之弦索，则但以曲配弦，绝不以弦和曲。凡种种牌名，皆从未有曲文之先，预定工尺之谱……指下弹头既定，然后文人按式填词，歌者准徽度曲，口中声响，必效弦上弹音。每一牌名，制曲不知凡几，而曲文虽有不一，手中弹法，自来无两。[⑤]

他指出，传统的北曲是曲文从属于音乐的，在没有曲文之前，已经先有了固定的音乐，在音乐确定之后，文人才依据音乐谱式填入曲词，然后歌者才能演唱，而唱出来的声音必须符合弦索上弹奏出来的声音。音乐谱式是固定的，不论变换怎样的曲词填入音乐，乐曲的演奏都是一样。他进一步举了吴歌配弦索的例子来打比方。当时吴中有用弦索伴奏演奏吴歌的演唱形式，吴歌通常只有四句，而与之相配的音乐也千篇一律，只有四句指法，无论怎么变换歌章，这四句弹法总是固定的。传统的北曲也是这样，用一定之规的音乐，来伴奏千变万化的曲文，而因为音乐和字声相关，二者必须协调一致，所以作词者必须根据乐音的高低来布置安排字的平仄，即所谓：

---

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），220 页。

② 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），209 页。

③ 原文为：“昔王元美评曲，谓北筋在弦，南力在板。而吴兴臧晋叔讥为不知曲理，且谓北之被弦索，犹南之合箫管，不过随声附和，非有成律可凭，若云北筋在弦，将谓南力在管可乎？至板以节曲，则北亦有力，奚独称南？此论出而元美要当齿冷矣。”见沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），239 页。

④ 按沈宠绥所引与王世贞《曲藻》原文不同，原文为：“凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。此吾论曲三昧语。”见王世贞《曲藻》，《论著集成》（四），27 页。

⑤ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），240 页。

欲以作者之平仄阴阳，叶弹者之抑扬高下，则高徵须配去声字眼，平亦间用，至上声固枘凿不投者也。低徵宜配上声字眼，平亦间用，至去声又枘凿不投者也。且平声中仍有泾渭，阳平则徵必微低乃叶，阴平则徵必微高乃应，倘阴阳奸用，将阳唱阴而阴唱阳，上去错排，必去肖上而上肖去，以故作者歌者，兢兢共禀三尺，而口必应手，词必谐弦。……而格律部署之严，总此弹徵把定……①

这样的论述和何良俊《曲论》② 与王骥德《方诸馆曲律》③ 中的论述是一致的。

可见传统的北曲是严格遵循依腔填字的原则的，音乐居绝对的主导地位，而文辞是从属于音乐的。所以沈宠绥说："当时北曲，固非弦弗度，而当时曲律实赖弦以存也。"④

（二）今之北曲

对于当时的南唱北曲，情况则恰好和古时北曲相反。

今非有协应之宫商，与抑扬之定谱，惟是歌高则弹者亦以高和，曲低则指下亦以低承，真如箫管合南词，初无主张于其际。⑤

南唱北曲已经没有了传统北曲的那种音律定则，变得和南曲的以箫管伴奏迎合曲词的情况一样了。臧晋叔说的弦索和箫管一样"不过随声附和"，虽是对于传统弦索北曲的误解，但倒是符合当时南唱北曲的情况的。沈宠绥对此颇有感慨：

慨自南调繁兴，以清讴废弹拨，不异匠氏之弃准绳，况词人率意挥毫，曲文非尽合矩，唱家又不按谱相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知关头错认，曲词先已离轨，则字虽正而律且失矣。⑥

从南曲兴盛压倒北曲以来，也是从北曲逐渐南曲化以来，曲唱的主要形式发生了变化，以南曲的清讴为主代替了传统以弦索弹拨为主的定则。对于"曲律赖弦以存"的北曲来说，

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），240页。

② 参见何良俊《曲论》，《论著集成》（四），11页。原文为："况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和钐弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。……弦索若多一弹或少一弹，则齐板矣，其可率意为之哉？"

③ 参见王骥德《曲律·论宫调第四》，《论著集成》（四），104页。原文为："北之歌也，必和以弦索，曲不入律，则与弦索相戾，故作北曲者，每凛凛遵其型范，至今不废。南曲无问宫调，只按之一拍足矣，故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。"

④ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），239页。

⑤ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），239页。

⑥ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），240页。

这不啻于放弃了规范和准绳。词作者也不再像以前那样兢兢凛遵音乐的旋律填词，而是率意挥毫，造成曲文和旋律的偏离。而歌唱者也不去按照曲谱考究哪些字不合规范，反倒去推敲修改曲谱音乐，使之符合曲文，从原来的依腔传字变成了以字行腔。这是本末倒置的，结果是出现下面的情况：

> 故同此字面，昔正之而仍合谱，今则梦中认醒而惟格是叛；同此弦索，昔弹之确有成式，今则依声附和而为曲子之奴；总是牌名，此套唱法，不施彼套；总是前腔，首曲腔规，非同后曲，以变化为新奇，以合掌为卑拙，符者不及二三，异者十常八九，即使以今式今，且毫无把捉，欲一一古律绳之，不径庭哉！①

这段话具体的描述了沈宠绥时代南唱北曲的音律和传统北曲不同的状况。总结起来就是：

第一，传统北曲曲词遵守弦索格律，所以过去正字面的结果是字面和音律相合；而南唱北曲曲词先已离轨，本身就已不符弦索格律，若按这种曲词正其字面读音反倒会和音律背离。

第二，传统北曲的音乐是有定格成式，音乐决定曲词的；而南唱北曲的音乐无定，随歌上下，成了附和曲词的奴仆。

第三，传统北曲每个曲牌的音乐谱式具有相当强的固定性和统一性，施于各处而不易；而南唱北曲一味求变化新奇，同是一个曲牌，在不同套曲里出现，或者在同一套曲里以前腔形式重复出现，却这里唱一个样子，到那里就是另外一个样子，相同性少而差异性大。在这种情况下，就算今曲和今曲横向比较也难以找出规律，更不用说古律去衡量了。

（三）古调可求

虽然今古径庭，古律湮没，但是沈宠绥认为还是可以通过考察和推究，了解到传统北曲的面貌的。他提出了两方面的理由：一是古北曲的旋律虽然失传，但是旧时词谱还在，而传统的北曲是词乐相合的，词谱中字的平仄和弹奏乐音的高低，以及演唱的抑扬高下，都是一一对应的，“词谱之仄仄平平，原即是弹格之高高下下，亦即是歌法之宜抑宜扬”②。因而未始不可以根据词谱推想出古北曲的旋律。

在另外一方面，沈宠绥指出了北曲的伴奏乐器弦索实际上和南曲的鼓板一样，具有节奏功能。

> 夫北词弦索，何异南词鼓板，板则其正，鼓则其赠，若弦索则兼正赠合鼓板而备之

---

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），241页。

② 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），241页。

者也。姑以今时弦索喻，彼歌声每度一板，而指法之最清者，弹数约之凡四，虽其间或弹密而为滚，又或滚密而为促，似乎简烦悬异，然总之节节排匀，弹弹有准，稍着乘除，拍不入眼矣。试观南词之板，紧曲则正一而赠亦一，慢曲则正一而赠乃三，斯即一板四弹之榜样也。更加以滚促之多弹，隐然常拍之外，倍添赠拍，岂非赠且复赠，较之鼓板，尤密尤均乎？[①]

南曲中节奏乐器和旋律乐器是分离的，箫管司旋律，而用鼓和板两种乐器来约制节奏。板司正拍，鼓司正拍以外的赠拍，或称眼。根据节奏舒促的不同，有一板一眼，一板三眼等不同，一板一眼为急曲，相当于 2/4 拍节奏，正拍赠拍各一，一板三眼为慢曲，相当于 4/4 拍节奏，正拍一，赠拍三。这两种是南曲中最常见的节奏型。（除此之外还有有板无眼的极快的流水板，相当于 1/4 拍；中速的一板一眼带赠板，相当于 2＋2/4 拍；和一板三眼加赠板的极慢曲，相当于 4＋4/4 拍节奏。[②]）

而在北曲当中，旋律和节奏的功能都是由弦索完成的。在控制节奏方面，弦索合鼓和板两种乐器的功能于一身。对于指法清楚的弦索弹奏者来说，歌度一拍，正好弹拨四下，这和南曲的一板三眼是一致的。而根据曲候舒促缓急，有时也有弹拨动作加密翻倍，变为滚调和促调的情况，这就相当于南曲的一板一眼急曲节奏和有板无眼的极快曲节奏，但是不管多密多快，节奏总是均匀而准确的。

沈宠绥讨论节奏的问题实际上是要说明，通过弦索弹奏的指法，可以逆向推理出古代北曲的舒促缓急的节奏。

尝思疾徐高下之节，曲理大凡也，而南有拍，北有弦，非不可因板眼慢紧以逆求古调疾舒之候，北有太和正音，南有九宫曲谱，又非不可因谱上平仄以逆考古音高下之宜。[③]

曲调最主要的构成要素无非两点，一是节奏，一是旋律。而古代北曲的节奏既可以从弦索弹拨指法推知，旋律又可从曲谱中字的平仄四声推求而得，合其二者，古代北曲的面貌也可以隔代而知了。

---

① 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），241 页。

② 参见业师周秦先生《苏州昆曲》，苏州大学出版社，2004 年版，65 页。

③ 沈宠绥《度曲须知》，《论著集成》（五），242 页。

参考文献：

[1] 沈宠绥. 弦索辨讹. 中国古典戏曲论著集成（五）. 北京：中国戏剧出版社，1959.

[2] 沈宠绥. 度曲须知. 中国古典戏曲论著集成（五）. 北京：中国戏剧出版社，1959.

[3] 周秦. 苏州昆曲. 苏州：苏州大学出版社，2004.

[4] 古兆申，余丹. 昆曲演唱理论丛书·沈宠绥度曲须知. 牛津大学出版社，2006.

作者单位：苏州大学文学院

“前腔”与“又一体”考辨[①]

李俊勇

在古典戏曲作品中，当一个曲牌连续重复使用时，第一支标注曲牌名称，后面第二支、第三支等皆称作［前腔］，意思是曲牌与前面相同。而在曲谱特别是像《南词新谱》、《九宫大成》等以宫调分类编排曲牌，目的在于规范曲律，树立标准的曲谱中，一个曲牌除了定出一个作者认为最合律的标准格式即所谓正格，其余所有变格，有的标作［前腔］，有的称作［又一体］，有的写作［其一］、［其二］，有的标作［第一格］、［第二格］等，名目不一，体例各异，尤以［前腔］和［又一体］的使用争论最多。我们选择不同时期的典型的几种曲谱对这两个概念进行初步的分析，希望能够厘清基本事实，为曲牌的深入研究奠定基础。

明代著名曲家沈璟及其后人所编订的系列南词谱是南曲填词的典范，这一系列的曲谱不载工尺，目的即在提供一个标准合律的样本与规则，供填词者使用，其集大成者当为明末清初沈自晋编纂的《南词新谱》，它吸收了此前沈氏诸谱的长处，做了一定的改进。其凡例云：“曲之次阙，每称前腔，但换头体格不同，有第二即换者，有第二如前，至第三始换，更有三、四各自换头，又与前调不同者。今以前腔更作其二，其三、四，即分注换头二字于下，反觉直捷，更似雅正，意义本同，非辄改弦也。”古典戏曲为曲牌联套体，每一折戏一般由一个套数构成，一个套数又由引子、过曲和尾声等二到十几个曲牌按照一定的次序联接而成。部分曲牌又可以通过自身的不断叠用构成联套的主体，甚至除了引子或尾声，有的套数只用一个曲牌，通过反复叠用形成。《南词新谱》中所谓的［前腔］即指那些可以叠用的曲牌在作品中连续使用时的称法，第一支用曲牌名，以后依次称为［前腔］，并且内容上限于同一个剧本的同一折戏。在这种情况下，《南词新谱》按［前腔］的使用先后顺序依次改称为［其二］、

---

① 本文为2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”中期成果，项目批准号：12JZD011；　2011年河北省社科基金项目“词曲歌唱理论研究”（编号：HB2011QR38）成果。

［其三］等，如果其中某支曲牌在第一句上改变格律，如第二支曲牌，则题作［其二换头］。正格连同后面的［其二］、［其三］在曲律和文词上作为一个整体即一个固定的套数使用。同是这个曲牌，在另一个位置即这个套数之外的地方出现时，无论是同一本戏中的另一折，还是另外一本戏，也无论其单独使用还是叠用构成套数，只要与此处之正格不同，即题作［又一体］。我们以卷一仙吕宫的几支曲牌举例来看，我们用“［］”表示曲牌名，阿拉伯数字表示每句正文的字数，不包括衬字，“（）”内注明该曲牌的句、板数目，“《》”内表示该曲出处。

例一：［解三醒］，句韵：7＋7＋7＋6＋7＋7＋3＋8（八句二十八板）［其二换头］，句韵：7＋8＋7＋6＋7＋7＋8（七句二十九板），《散曲》；［又一体］，句韵：7＋7＋8＋7＋7＋7＋3＋8（八句二十九板）［其二换头］7＋7＋8＋6＋7＋7＋3＋8（八句二十八板），《琵琶记》；

例二：［八声甘州］四字起，句韵为：4＋9＋4＋6＋7＋7＋2＋7，（八句二十四板），［其二换头］，2＋4＋9＋4＋6＋7＋7＋2＋7（九句二十七板），共十七句五十一板，《荆钗记》；［又一体］五字起，句韵为：5＋9＋4＋6＋7＋7＋2＋7（八句二十四板），［其二换头］，2＋5＋9＋4＋6＋7＋7＋2＋7（九句二十九板），共十七句五十三板，《锦香亭》。

例一中，［解三醒］［其二换头］和［又一体］［其二换头］，一个是散曲，一个出自《琵琶记》，其中［解三醒］八句二十八板，且第三句为7字，第四句为6字，而［又一体］八句二十九板，第三句为8字，第四句为7字。例二中，［八声甘州］［其二换头］和［又一体］［其二换头］也是明显的不同。《南词新谱》这样区分［解三醒］或［八声甘州］、［其二］、［其三］、［又一体］等等，完全是因为实际应用中某些曲牌叠用成套的习惯和格式，一旦这种习惯套路在别的剧本中发生了变化，即将其整个视为“又一体”。实际上，就是“又一套”，在这个套数中，单个曲牌格律和全套曲牌的数目或连接方式也有所变化。但从曲牌格律上来说，所谓的［又一体］与［其二］、［其三］之类，都属于同一曲牌系列，都是正格之外的变体，［其二］、［其三］不过是套数中接用，而［又一体］是与正格位置相同的另一套中的首个曲牌，或单独使用时的曲牌而已。它们的区别，仅是位置的不同，同是正格之外的变体而已。实际上，某个曲牌比如［解三醒］定了一个正格，则其余所有［解三醒］的变体都可称作［又一体］，又称［其二］、［其三］者，只是为了套曲前后顺序和数目标识的方便。

在清初张大复编撰的《寒山堂曲谱》中，总体上也沿袭了《南词新谱》的做法，不过其在列数［其二］、［其三］之类曲牌的时候，与正格分开，单独列出，仍按剧中出现的顺序依

次列于正格之后。但其所列［又一体］，有时常穿插于［其二］或［其三］、［其四］之后。那么，这个［又一体］是否即是［其二］或［其四］的又一体呢？比对可知，《寒山堂曲谱》中所有的［又一体］均是相对于正格而言，不是［其二］或［其三］的［又一体］，是正格之变格，而非变格之变格。如［八声甘州］，九句，四十六字，二十五拍；［其二］，九句，四十七字，二十八拍。［又一体］，九句，四十六字，二十五拍；［其二］，十句，四十八字，二十九拍；［其三］，九句，四十五字，二十七拍。叠用的曲牌虽然单独列出，但其叠用，也有严格的规范，如首曲八句十拍，二曲十句十二拍，三曲又八句十拍，四曲又十句十二拍，第三曲重复第一曲，第四曲重复第二曲，前后顺序不能颠倒，这是规律的重复；也有正格之外，［其二］、［其三］、［其四］之类叠用曲牌句韵板数皆不同者，而次第亦不容改换，仍是曲牌自身叠用构成的套数。在这一点上，它跟《南词新谱》并无两样。正因为顺序不能任意调换，所以即便同为正格之变格，［其二］只能在其二的位置上，［其三］也只能在其三的位置上，故《寒山堂曲谱》有鉴于此，在选择例曲的时候就与《南词新谱》不同，《南词新谱》对于这种曲牌叠用的情况，选用例曲也必选取原本就是同一出戏同一套数的，或为整套，或为半套，文词内容是相互联属的整体，它的选择是整体性的选择。而《寒山堂曲谱》有自己的宗旨，其凡例中云："曲谱示人以法，只以律重，不以词贵"，所以它在选择例曲时，正格和后面连续使用的变格就常常选取不同剧本或同一剧本不同出数中的曲词，因为一出戏中，叠用曲牌构成的套数，也许只有正格合律，［其二］不甚合律，于是便将［其二］抽换成别本中更为合律的［其二］。如《寒山曲谱》黄钟过曲，［绛都春］九句、五十字、二十四拍，《西厢记》，［其二］，十句，五十二字，二十七拍，《何推官》；便将《西厢记》中的曲牌［其二］撤换为《何推官》中相应位置的同一曲牌的［其二］，因其更合律也。当然更多时候，仍以同一折戏的为常见，如［绛都春］的［又一体］及其［其二］便全出自《彩楼记》。在张大复所编的另一部曲谱《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》中也采用了同样的规则。这样在曲律上更有助于树立词场规范。但实际上，每一套曲子都属于不同的剧本，每部传奇又各有各的剧情，都根据剧情的需要而对曲牌的句韵和旋律有所调整，各有其独特性，又很难说哪一个就一定比哪一个更为合律，因为这些都是正格的变格，都是根据自己的需要而做的不同的调整。只要符合曲律，套数的变更和曲牌的改变都是允许的，所以《寒山堂曲谱》这种对于变格的使用不容颠倒次序的要求，是过于严格了。同一个曲牌，旋律万千变化，定好一个正格即可，实际上连这个正格也是人为的，曲牌经过数百年的流变，已经很难考订哪个时期的哪个曲牌的哪一体是正格了。初期的，曲牌正在形成发展中，还未完善，不能作为标准；成熟期的，同一曲牌又有许多变体，定哪一个？流变期的，哪一个又更为完善？连同时期有时也不易判定。倒是后来的《南词定律》和《九宫大成》比较聪明，一个从理论上进行分辨，一个则正格之外干脆全称［又一体］了。

《南词定律》是康熙时期编订的一部南曲曲谱，不但别句韵，更载工尺谱，提供填词、度曲和谱曲多种功能，其对［前腔］和［又一体］的区分，提升到了理论的高度，而不是像《南词新谱》等纯以位置相别。《南词定律》凡例云："凡诸谱之曲与正体或增减一二字者、或损益一二衬字者，即为又一体，今以句读相同、板式不异者，即为一体，至句拍皆不同者，始为又一体。"《南词定律》以变格在文词和音乐上与正格相比变动的大小来区别［前腔］和［又一体］。所谓的［前腔］和［又一体］在曲律上处于同一地位，均为变格。其例曲，则纯以曲律标准选取，而无关乎是否叠用，是否在同一出戏。顺序依次为正格、前腔、前腔换头、又一体换头、又一体，在乐律和文律上与正格是渐行渐远的关系。如该曲牌只有前腔而无又一体，则为正格、前腔；如有前腔换头则依次为正格、前腔、前腔换头；如前腔换头也有又一体，则在其后跟一个又一体换头，以与正格之又一体相区别；如既有前腔，又有又一体，则其次序即为正格、前腔、又一体。如［画眉序］，七句，二十三板，《琵琶》；［前腔］，七句，二十三板，《八义》；［前腔换头］，七句，二十四板，《牧羊》。［前腔］与正格句韵和板式相同，换头则增一板。又如［滴溜子］，八句，二十二板，《八义》；［前腔］，八句，二十二板，《琵琶》；［前腔］，八句，二十二板，《西厢》；［前腔］，八句，二十二板，《长生殿》；［又一体］，七句，十八板，《牡丹亭》。三个［前腔］，句韵板式均与正格同，［又一体］则句、拍皆与正格异。而《九宫大成》虽也是在曲律上立论，其论点却和《南词定律》不同，《九宫大成南词宫谱凡例》说："旧谱一牌名重用者，皆曰前腔，夫腔不由句法相同，即使平仄同，其阴阳断不能同，何云前腔乎？《九宫大成》称为又一体者是，其首句有多字少字处，旧名前腔换头，今总称为又一体。"意思是：将一个曲牌于众多体式中选出一个作为正格即标准，其余均为变格，变格与正格的不同，根本是在音乐。在古典戏曲即曲牌联套体中，牌名虽同，但在乐谱上，并没有完全相同的两支曲子，因同一支曲牌，因填上不同的文词，四声阴阳各异，旋律也要相应的调整，但使主腔不变，能保持本曲牌的特性，使之区别于别种曲牌即可。即使两支曲子四声阴阳全同，而曲词情感内容不同，其工尺谱也要根据曲情重新调整，故同一［锦缠道］，《牡丹亭》有《牡丹亭》之［锦缠道］，《蝴蝶梦》有《蝴蝶梦》之［锦缠道］；同一［朝元歌］，同在《玉簪记》"琴挑"一折，前曲不同后曲，陈妙常有陈妙常之"长清短清，哪管人离恨"，潘必正有潘必正之"更深漏深，独坐谁相问"。不过，《九宫大成》只看到同一曲牌不同变格之间的"异"，却没有看到"同"。《九宫大成》的意思，若说前腔，必是前曲之腔调，不但句韵同，乐谱也须一致，而天下并没有两个在乐谱上完全相同的曲牌，故改称［又一体］。这是错解了"前腔"的本意，曲家在创作中，所谓的"前腔"不过是说仍用前面这个曲牌，用这个曲牌的腔调（曲牌特性），而不是别种曲牌，曲家当然知道内容不同的曲子乐谱需要调整，但在音乐上，仍然是这个曲牌而不是别种牌调，故可称为"前腔"。［前腔］的名称既不失曲牌特性，又允许曲牌变化，是一个非常合理的概念，曲家历来沿用。

总体来看，在具体的作品中，曲牌重复使用时，皆称“前腔”，而“又一体”多是曲谱中进行曲律辨析的产物，但因为曲谱的指导作用，后来的部分作品也采用了“又一体”的概念，其实不一定相宜。若为填词而言，《南词定律》，特别是《九宫大成》收录了众多的［前腔］和［又一体］，当然可供作者提供更多的选择和参考，但实际上无须如此，吴梅撰《南北词简谱》，便每个曲牌尽量只选一个定格，曲家填词时，自可根据具体需要和曲牌特性添减字句，调整工尺。正因曲家在填词时多对曲牌多有调整，故此种变格的数量乃是无穷尽的，有多少个该曲牌，便有多少变格，《九宫大成》也只是根据自己的曲学观点选取几个作为范例而已。需要特别指出的是：《九宫大成》和《南词定律》收录众多的［前腔］和［又一体］，都是附载工尺的，对于一般的填词家虽意义不大，但对于谱曲者来说，就非常有意义了，它可以使谱曲者汇诸谱而参其变，从而更好地进行谱曲工作。

参考文献：

［1］［清］沈自晋．南词新谱．清顺治乙未刊本．

［2］［清］张大复．寒山堂新定九宫十三摄曲谱．中国艺术研究院藏清抄本．

［3］［清］张大复．寒山堂曲谱．北大图书馆藏清抄本．

［4］［清］吕士雄．新编南词定律．国家图书馆藏藏清康熙五十九年刊朱墨套印本．

［5］［清］周祥钰等．新定九宫大成南北词宫谱．上海：古书流通处影印本，1923．

作者单位：河北大学文学院

近现代曲家研究

“惟认定一‘真’字，万古不磨”

——《俞粟庐书信集》刍议

周　秦

近世三大曲家中，吴瞿安（1884～1939）先后执教东吴、北京、东南、中山、光华、中央、金陵等南北高校，著有《奢摩他室曲话》（1907）、《顾曲麈谈》（1914）、《曲海目疏证》（1915）、《朝野太平乐府校勘记》（1924）、《中国戏曲概论》（1926）、《元剧研究》（1929）、《曲学通论》（1932）、《长生殿传奇斠律》（1934）、《南北词简谱》（1939）以及《霜厓曲话》（手稿）、《瞿安日记》（手稿）等传世，当代著名戏曲学者卢前、任中敏、钱南扬、俞平伯、赵景深、唐圭璋、王季思、浦江清等人均出其门下。声名藉甚，后世研究者众多。王季烈（1873～1952）以前清进士为逊帝溥仪复辟奔走，并一度出仕伪满，颇为时议所诟病。门下寥落，而一生勤于著述，传世者有《集成曲谱》（1925）、《与众曲谱》（1940）、《正俗曲谱》（1947）、《螾庐曲谈》（1928）、《度曲要旨》（1940）、《螾庐未定稿》（1634）、《螾庐未定稿续编》（1937）、《螾庐剩稿》（钞本）、《王季烈友朋书札》（稿本）等，身后也颇不寂寞。

俞粟庐（1847～1930）在三家中年最长，寿亦最长。与吴、王二人之以曲学研究为主不同，他尤以昆唱实践见长，吴瞿安以为“盖自瞿起元、钮匪石后，传叶氏正宗者，惟君一人而已”[①]。门下学生众多，成名者有张紫东、徐镜清、贝晋眉、汪鼎丞、陆麟仲、殳九组、尤企陶、徐鞠生、顾公可、俞锡侯、俞振飞、宋选之、宋衡之、吴仲培等。然而罕有著书立说，《度曲刍言》是绝无仅有的公开署名发表的文字，民国十三年（1924）5月苏州昆剧传习所传字辈学员第三次赴沪实习演出期间刊于笑舞台《剧场报》，以为鼓吹。全文九则，辑自《闲情偶寄》、《乐府传声》等书，另有小序，隐括王骥德《曲律・论曲源第一》之意，要非自撰。粟庐藉此明白宣示了对述而不作的传统学问精神的恪守。《粟庐曲谱》在曲坛流传甚广，但是

---

① 吴梅《俞宗海家传》，《广清碑传集》，苏州大学出版社，1999，1073页。

与王季烈编纂《集成》、《与众》、《正俗》诸谱不同，该谱实为哲嗣俞振飞选编整理并刊印行世，晚在粟庐去世之后。惟所附《度曲一隅》，系粟庐七十五岁灌制昆曲唱片时亲笔所书曲谱十三支，刚劲沉稳，可以说是优秀的书法作品，但却不是文章或著作。甚至记述粟庐生平的文章，也仅吴梅所撰《俞宗海家传》一篇，庄重严谨，甚得史传之体。然而全文不足千字，过于简略，对传主事迹语焉未详。由于缺少相关资料，对于粟庐这样的大家，后世学者几乎没有像样的研究文章，这无疑是曲学领域的一大缺憾。

在俞振飞先生冥寿 110 周年之际，由粟庐侄孙俞经农收藏的《俞粟庐书信集》经上海古籍出版社影印线装出版问世。《俞粟庐书信集》原系粟庐五侄俞建侯于民国壬辰四月装池成册的《粟庐公遗墨》第一种"家书"[①]，计收书信 41 通，大致写于民国十年（1921）至十三年（1924）间。收信人除俞建侯（23 通）外，尚有俞振飞（13 通）、穆藕初（2 通）、任子木（1 通）、唐颂尧（1 通）和（张）季亮（1 通）等五人。这批珍贵的亲笔书信，配以上海戏曲学者唐葆祥要言不烦的校注，宛如轻轻推开了通向粟庐书斋的一扇绮户，为我们真切观察这位近代曲学大家，重新认识其哀乐人生和学术观念，进而进行较为深入的梳理研究，提供了极其珍贵的原始文献。

与吴瞿安、王季烈等当时一般文人学者穷典通经的成才路径不同，粟庐出生将门，起家军旅。按吴瞿安《俞宗海家传》：

> 君因袭云骑尉世职，隶松江提标营。时提督李朝斌雅器君，亲以训迪。……君又长弓矢。同治中，曾文正公莅松阅兵，试马射。君三矢皆中。文正大喜，以朱笔作三圈记君名上。又呼君与语，奖勉备至。[②]

这段传奇般的经历在粟庐致五侄建侯的信中叙述得至为生动：

> 愚年十六七即在外就事，莫不谨慎从事。十八岁归标营，廿一二至廿六署千总、守备等事。适逢曾文正十年辛未十月按临，大阅营伍，经制各营。乱后马匹已无，因向考武各局借四五十骑练成。以后文正阅毕具奏，称为"江南第一营伍"，而诸事必传俞守备询一切。愚步箭第四支过靶顶，而鼓不起。第五六中。公即以朱笔书"全中"二字向来有五小圈，中者一点而已。人以为大贵人看重，必有非常之擢。讵料文正次年壬申二月初旬中风而逝。[③]

---

① 按俞经农《我的伯祖父俞粟庐（代后记）》，俞建侯收藏的粟庐书信"共有三册。第一册以家书为主，是公写给其子其侄的信件；第二册是沈师景修写给公的信件和册页；第三册是任熏、陆恢、冯超然诸友写给公的信件和诗词。三册共有信一百零五封"。

② 吴梅《俞宗海家传》，《广清碑传集》，苏州大学出版社，1999，1073 页。

③ 《俞粟庐书信集·信十五》，上海古籍出版社，2012，28 页。

晚清吏治腐败，武备废弛。名为“标营”，连军马都是为了应付总督“按临”而临时借调的。曾国藩身为方面大员，自然老于世故，深谙内情。不料原本虚应故事的“阅兵”，居然搞得很像回事，还冒出一个武艺高强的少年才俊，跃马挽弓，六发五中，一时金鼓齐鸣，军威丕振。曾国藩自然要刮目相看，“奖勉”“备询”，嘉许器重有加。粟庐少年得志，却由此招致了同僚的嫉妒，稍后又无意触犯了官场的“潜规则”，大好仕途就此断送。按吴梅《俞宗海家传》：

光绪中署金山县守备。甫莅□，游击某索君贿甚急。君不知营务积习，即驰白督宾魏。魏以告督，立召某游击面斥之。君以同官龉龁，知不可与处，亦谢职。[①]

这一段经历令粟庐刻骨铭心。虽不便向子侄辈诉说，却时时以此教育警戒少年俞振飞：

比年以来，见尔一无暴躁之气，并无诳言尔母尝言之。但愿长能如此，则吾无虑矣。[②]

尔今就事沪上，虽非十分大好，总是称意顺境。须要格外卑躬谦和，切勿藐视他人，致遭人忌。至嘱！至嘱！[③]

粟庐急流勇退“辞退署缺”是在光绪二年（1876），年方而立。而他看破仕途、萌生归意，则更早在同治十一年（1872），那时他才二十六岁。是年春天，曾国藩突然病故。粟庐“即于是年四月拜从秀水沈蒙师习书系友人姚仙槎介绍也，在案头代其考订金石文字，并查历朝史书者五年”。[④]

从此，金石书法成为粟庐终身执守的名山事业和谋生之道，这在致五侄建侯的一封长信中有详尽叙述：

我前于同治壬申四月拜从沈先生学书，其时松江亲族无一人言是若辈皆庸碌之徒耳，我只是一心临书。至第七年，时光绪四年，沈师手写仿单见惠。即至震泽徐伯铭家酬应书件，半年中约得百余元。后至沪上，住陈嘉言处近二年，即就苏州黄天荡帮办营务事。每年必书寿屏五六堂，可得三百余元。于是广搜碑版拓本，并考究金石之学。……而我得见

---

① 吴梅《俞宗海家传》，《广清碑传集》，苏州大学出版社，1999，1073 页。

② 《俞粟庐书信集·信一》，上海古籍出版社，2012，3 页。

③ 《俞粟庐书信集·信二》，上海古籍出版社，2012，7 页。

④ 《俞粟庐书信集·信十五》，上海古籍出版社，2012，28 页。

川沙沈氏有何子贞、赵恢叔手临放大六朝及隶书，乃知入门之法，非放大不可，遂放胆而书。沈师于甲午年四月到苏，见之大为称赏，以为金石与碑学，目下不可多得。师所藏旧碑，尽嘱加跋沈师本有资，旧碑尤多。甲午年人皆知我之名矣时年四十八岁。[①]

苦练七年，终于出道。其间辞去官职，辗转震泽、上海，以书谋生。光绪壬午年（1882），“承李质堂军门延至苏州葑门外黄天荡太湖水师营务处帮办营务即是幕友”，从此定居苏州。甲午年（1894）名满吴门，是年“四月始至张宅”，受聘于补园主人张履谦，为其处理往来信札，鉴定碑版书画。翌年“乙未（1895）六月始全脱去”营务[②]，一心专注于补园座上宾客，直到民国十九年（1930）四月病殁。粟庐以自己的切身体会教导侄儿说：“凡人笔墨事切不可废，此紧要关头也。”[③]

事有凑巧，也是在同治十一年（1872）春天，粟庐有缘认识并师从松江曲家韩华卿，成为“长洲叶堂家法”[④] 的一代传人：

吴中自叶氏之学盛时，余于同治壬申十一年春间，与诸老辈晤谈。见余手书诸曲，随手填宫谱，诧为近世无有其匹。即与韩华卿先生言，此人可传叶氏之学矣。韩公亦言，留心几卅年，无一可传。今得此人，我可传彼。每到沪上，必学三五出，每年至彼三四次不等。计九年，约二百出。旧有百余折，亦尽念过。[⑤]

从二十六岁到三十五岁，粟庐坚持九年，往返苏沪之间，从师习曲三百余出，磨砺出不同凡响的曲唱功底。《俞宗海家传》的记述适足以作为补充：

娄人韩华卿者，佚其名。善歌，得长洲叶堂家法。君亦从之学讴。每进一曲，必令籀讽数百遍，纯熟而后止。夕则擪笛背奏所习者。一字未安，诃责不少贷。君下声怡气，不辞劳瘁。因尽得其秘。[⑥]

韩华卿其人，名不见于史传方志，亦无碑传传世。陆萼庭谓为“咸丰、同治间……浙江

① 《俞粟庐书信集·信十九》，上海古籍出版社，2012，37页。

② 《俞粟庐书信集·信二》，上海古籍出版社，2012，7页。

③ 《俞粟庐书信集·信十九》，上海古籍出版社，2012，37页。

④ 吴梅《俞宗海家传》，《广清碑传集》，苏州大学出版社，1999，1073页。

⑤ 《俞粟庐书信集·信二十三》，上海古籍出版社，2012，44页。

⑥ 吴梅《俞宗海家传》，《广清碑传集》，苏州大学出版社，1999，1073页。

清客”，“为著名曲社怡怡集成员，唱旦，得叶堂家法”[①] 云云，未知所据。《中国昆剧大词典》至谓“韩华卿是《纳书楹曲谱》编者叶堂的入室弟子，度曲恪遵叶氏家法，被誉为上海清客泰斗”云云，则近乎空穴来风矣。[②]

告别乾嘉盛世，阑入百年萧条，昆曲曾经走过了一个怎样的衰变过程？粟庐以亲历者的眼光作了回顾和记录，许多曲苑旧闻保存在了他的晚年家书中，一些久被忘怀的曲家就这样不经意地留下了雪泥鸿爪：

> 韩先生云，道光中有王凤鸣者，开音乐器店于阊，时年五十余。每至人家拍期，惟带一笔袋及纸一束。先询公等欲清唱耶？欲联白耶？说明后，欲学何曲，即自首或从引起，或从白起。先写至一曲，填宫谱完。每期三人，各写竟后，即教拍。并无底本，信手录曲，有八百余出之多，曲文无一讹字。拍资三人每期半元。今之拍先，不及其毫末耳。[③]
>
> 自咸丰庚申乱后，同治年中止剩一马一瑄者，双目已瞽，尚能教曲，年六七十矣。又有周姓，为顾竹城留于署中。……又我所师者韩华卿先生，皆叶怀庭一派。[④]
>
> 真正教曲之师，早已无矣。我维持五十年，教成者有乌镇钟墨缘，有二百余出。辛亥四月辞世，年五十八。又有松江蒋定炎，亦有二百出。皆能吹笛。庚戌二月化去，五十六岁。又震泽程鸿征，与我同岁，亦吹笛，有一百数十出。至六十岁中风瘫痪，十年前辞世。其余善唱略能吹者，不下五六十人。至五年前在枫泾化去之内外科孔琴伯，小我三岁，唱正旦，乌镇人。年七十二，口齿有力。[⑤]

粟庐历举近百年来江南曲家，道光年间有王凤鸣，咸丰、同治间有马一瑄、周□以及韩华卿，光绪年间则有钟墨缘、蒋定炎、程鸿征、孔琴伯等，其中有他的老师辈，也有他早期的学生，要“皆叶怀庭一派”。

所谓叶派唱法，较早的说法是“叶广平唱口”，见诸《扬州画舫录》，推为当时清工之最，“为世所宗，其余无足数也”[⑥]。关于叶派唱法的描述，最为精彩传神的文字出自龚自珍手笔，那是形容叶堂再传弟子、名伶金德辉的演唱：

---

① 陆萼庭《清代戏曲家丛考·叶堂与苏州剧坛》，学林出版社，1995，250页。

② 参《中国昆剧大词典》“怡怡集”条，南京大学出版社，2002，274页。按叶堂卒年应在嘉庆四年（1799）前后（参陆萼庭《清代戏曲家丛考·叶堂与苏州剧坛》，学林出版社，1995，251页）。韩华卿就算二十上下“入室”，后推粟庐拜师之同治十一年（1872），亦已年过九旬；再从学九年，岂非年届百岁，尚能“一字未安，诃责不少贷”否耶？

③ 《俞粟庐书信集·信二十五》，上海古籍出版社，2012，44页。

④ 《俞粟庐书信集·信二十五》，上海古籍出版社，2012，49页。

⑤ 《俞粟庐书信集·信二十七》，上海古籍出版社，2012，52页。

⑥ 李斗《扬州画舫录》卷十一，中华书局1960. 04，254页。

俄而德辉如醉，如吃，如倦，如倚，如眩瞀，声细而谲，如天空之晴丝，缠绵惨暗，一字作数十折，愈孤引不自已。忽放吭作云际老鹳叫声，曲遂破。①

吴瞿安关于粟庐曲唱的描写有异曲同工之妙：

气纳于丹穴，声翔于云表。当其举首展喉，如太空晴丝，随微风而上下。及察其出字吐腔，则字必分开阖，调必分阴阳，而又浑灏流转，运之以自然。②

文人伎俩，难免华而不实。粟庐自述度曲之道，则要简明具体得多，无非是“出口、转腔、歇气、取气诸法”，因而教拍的“至要者”是通过“念曲”将“唱法、出口、收音、迟速一一指明”③。他介绍《闻铃》习唱心得一节深得曲学三昧：

《闻铃》曲止二支，名“百板武陵花”，我当时亦嫌费力。后得用气之法，借呼吸气中加腔。须老曲家念成，联贯如一串骊珠，轻重虚实分明，自然不觉其苦。④

粟庐论曲，坚守叶派正宗，言必称师门：“承韩先生谆嘱，将此唱法转教后人，俾可长久。既承老辈所嘱，遇好此者传以唱法而已，其余不敢擅改也。”⑤ 对于“宫皆不明四声阴阳，所改之腔皆不合耳”的“嘉兴土曲”⑥，以及“土音未去，总不能佳，口齿亦无力，此尤大忌”的“青浦诸君”⑦，他都直言不讳地加以指正。对于乱改前人作品的行为，他更是怒不可遏，当面痛斥其非：

十年前，海宁徐若美专改前人曲文说白。我与彼言，古人之曲相传至今，若经后世唱者逐加涂改，使其体无完肤，何不自作佳曲歌之?⑧

---

① 龚自珍《书金伶》，《龚定盦全集类编》，中国书店 1991，279 页。
② 吴梅《俞宗海家传》，《广清碑传集》，苏州大学出版社，1999，1073 页。
③ 《俞粟庐书信集・信二十三》，上海古籍出版社，2012，44 页。
④ 《俞粟庐书信集・信二十五》，上海古籍出版社，2012，49 页。
⑤ 《俞粟庐书信集・信五》，上海古籍出版社，2012，13 页。
⑥ 《俞粟庐书信集・信二十七》，上海古籍出版社，2012，52 页。
⑦ 《俞粟庐书信集・信三十》，上海古籍出版社，2012，57 页。
⑧ 《俞粟庐书信集・信五》，上海古籍出版社，2012，13 页。

在另一封与俞振飞谈论《西楼记》的书信中，粟庐又说：

自明末至今三百年来，唱《西楼记》者不知几万人，其中岂无一通人？直至今日，反要改其曲文，此不明曲理也。须将《元人百种曲》细读，再将《六十种曲》以及近今剧本参观，方知此中意义。若开卷就论是非，其不学可知。徐美若擅改之曲，徒被人笑骂而已。①

从粟庐写这封信到现在，过去九十多年了，昆曲的存活环境已经不可同日而语。可是毋庸讳言，涂改名作以趁一时之需的歪风迄今未能得到制止，投机取巧、沽名钓誉的徐美若之流仍然大行其道。重读粟庐书信，不啻當頭棒喝。

俞建侯、经农父子所珍藏的41通粟庐家书，大抵作于民国十年（1921）至民国十三年（1924）之间，正当昆曲人才凋弊、处境危难的生死关头。名噪一时的“四大老班”只剩下一个全福班仍在苦苦支撑，粟庐民国十二年（1923）底致建侯五侄信中对当时境况有真实记录：

近日梨园中人大为窘迫，特假全浙全省会馆，请曲界中人集串三日，今日为始。……施桂林、陈璇锦等皇皇然不可终日之势矣。明岁沪上既无着落，出门又乏资本。若仍假会馆演剧，四五日即欲转头，势必冷落，行将垂毙。除小采云、沈盘生之外，尽有烟癖。大花面尤顺卿形同乞丐，其余亦多瑟缩寒酸，几无神气。②

昆曲濒临灭顶之灾，亟须抓紧续薪传火。民国十年（1921）秋，苏州曲家张紫东、贝晋眉。徐镜清发起创办昆剧传习所。得到上海实业家穆藕初响应赞助，择地平门五亩园，延聘全福班老伶工沈月泉、沈斌泉、吴义生、许彩金等为教师，招收学生50名。五年学成，就是后来的传字辈艺人。传习所攸关昆曲的兴衰存亡，兹事体大，自始至终牵动着粟庐的神经，投入殷切的关注和期待。民国十一年（1922）2月10日至12日，他和穆藕初、徐凌云联名发起江浙沪名人大会串，假夏令配克戏院义演三天，所获票款悉充昆剧传习所经费。翌年深秋，他亲自陪同穆藕初前往传习所探视考评：

此间五亩园昆曲传习所，前日与藕初同至彼，考察功课。听唱十余折。内中以沈月泉二子为最胜，又有三四人亦可造就。说白亦能起而不沉，大为可喜。即嘱藕初酌给银

---

① 《俞粟庐书信集·信六》，上海古籍出版社，2012，15页。

② 《俞粟庐书信集·信二十九》，上海古籍出版社，2012，55页。

洋奖励，此万不可少。内有五六人，年十五六，正存转音。此后再加勤学，俾可精进。①

在两个月后的另一封信中，他又提到："五亩园有三人上等，又有三四人中等。须再习三年。"② 斯可谓殷殷期盼，念念不忘矣。

同年岁末，粟庐"应藕初之邀"，到沪上打点"小班至徐凌云家演剧，为新正集演事"③。民国十三年（1924）元月2日下午，传习所学员假台湾路徐宅举行试演，汇报入学两年半以来的学艺成果。正在上海演出的梅兰芳以及上海曲家数十人到场观看，称许有加。5月下旬，传习所学员在上海笑舞台举办首度公演。粟庐在《剧场报》发表《度曲刍言》一文，宣传鼓吹。从23日到25日，三天内共演五场，盛况空前，一票难求：

近日昆剧传习所表演成绩，曲友加串名剧。嘉宾满座，蜚声扬溢，后至者一无容膝之地，或抱向隅而归。④

又闻今明两晚座位均已定完，戏券亦已售罄，门票停售。爱观昆剧而尚无券者，须待下次公演时，再往顾曲云。⑤

昆剧传字辈闪亮登场，昆曲的命运就此实现了逆转。值得一说的是，传习所首度公演的圆满成功，粟庐哲嗣振飞等人参与演出是重要因素之一。作为传统曲家、清工传人，粟庐内心并不赞同振飞粉末登场"卖戏"，但是为了换取别人对昆曲的支持，尤其是碍于朋友的恳请，他还是应允了：

近日京伶程艳秋梅兰芳之徒到沪……今日演《游园惊梦》。昨日姚文敷及袁海观长子伯夔至批发所，面恳振儿合串。我以卖戏名目不正未允。今藕初又有快信相恳，为明年正月集串一事，须姚、袁诸人帮助售票，请允其请。刻已寄快信允许。沪上往往有此等作为，人怕出名，其信然也。⑥

虽然有点勉强，也算是与时俱进吧。

① 《俞粟庐书信集・信三十》，上海古籍出版社，2012，57页。
② 《俞粟庐书信集・信二十九》，上海古籍出版社，2012，55页。
③ 《俞粟庐书信集・信二十四》，上海古籍出版社，2012，47页。
④ 《申报》1924年5月25日增刊2版。
⑤ 《申报》1924年5月24日增刊2版。
⑥ 《俞粟庐书信集・信二十三》，上海古籍出版社，2012，45页。

粟庐谨记前辈曲家“此道一线相延，全赖于我”[①]的嘱托，以曲学传承为己任。民国十年(1921)，他以七十五岁高龄，由上海百代公司灌制《三醉》、《仙缘》、《拆书》、《惨睹》、《定情》、《赐盒》、《哭像》、《拾画》、《亭会》、《秋江》、《辞朝》、《书馆》、《佳期》等唱片十三面行世。据出资人穆藕初等称，粟庐潜心研究曲学数十年，“江浙名流莫不奉为圭臬”，百代公司“为推广流播起见，曾一再挽友人谆请，而先生未允。后又经诸同志咸相劝驾，谓斯道宜显不易晦，宜行不宜藏。……于是先生颔之”[②]。可是录制过程并不顺利。

二月间，粟庐首次到百代公司，录制了5支曲。三月试听样片，很不满意：

> 听《定情》、《八阳》、《拆书》唱片，以笛凑之均高一调。而张五宝《乔醋》、《思凡》二曲皆准。(严)莲生所用乃道士笛也，笛高吹之却松，而唱者受累无穷。无怪当时殊觉费力，自以为病后气怯，其实非也。此次决不令其再吹矣。[③]

更换笛师后，三月中旬再度赴沪，打算继续录制另外几支曲。不料录音师和相关人等一直凑不齐全，只得改约四月下旬再来，录制所有剩余8曲。粟庐干等半月，空手而归，自然很不开心：

> 初一日午车与振儿到家。在沪半月，种种不称意。我所要者，事与心违；我不喜者，偏偏缠紧，不由自主。昔人所谓美游不如恶归，其信然也。百代公司缘友人等欲同往一听，而各人以及收音洋人各各有事，彼此相商，约定廿八日，共唱八曲。吹笛者赵四预先去信，廿六至沪。[④]

真是好事多磨。粟庐三度赴沪，历尽坎坷，才终于完成了这13支曲的录制。条件颇为简陋，效果难如人意，但是总算留下了传叶派唱法正宗的“俞家唱”实录，成为后世曲家学习研究的宝贵资料。

为了维护昆曲之道“一线相延”的传承，粟庐晚年不辞辛劳，时常奔走于苏沪各大曲社之间，擫笛授曲，诲人不倦。由于他在昆曲界德高望重的泰斗地位，不仅曲谱对错、唱曲好坏、笛艺深浅一概以他的评判为定论，甚而至于人事间的是非曲直，也往往有待于他一言立决。在粟庐家书中，我们发现一个出现频率很高的人名——汪旭初。信二、信九、信一十四、

---

① 《俞粟庐书信集·信二十五》，上海古籍出版社，2012，49页。

② 穆藕初等《敬告提倡国粹之韵学家》，转引自《穆藕初先生年谱》，上海古籍出版社，2006，218页。

③ 《俞粟庐书信集·信九》，上海古籍出版社，2012，18页。

④ 《俞粟庐书信集·信三十七》，上海古籍出版社，2012，66页。

信三十八以及信三十九等五信都有提及此人。细绎之，这 5 封信件的写作时间集中在民国十年（1921）三月初三至三月十一日这短短几天之中。

汪旭初是常熟笛师，在当时小有名气，二十年前曾与粟庐有过交往，打算“出外教曲”。正好上海钧天社因笛师阿桂“辞歇”，急于“邀一念曲之人”。管理社务的社友任子木拜托粟庐代为访求，以解燃眉之急。粟庐便嘱道和曲社社友尹伯荃致函汪旭初，征求他的意愿。二月二十八日汪旭初“果有信来”①，粟庐非常高兴，当天就写信转告任子木。过了几日，没有收到任子木回信。粟庐连续两天写信给在上海工作的振飞，谓“往往致信与人，久而不复，令人焦急无已”，三月初三日信请他“转询任子木，何以去信后未有复音”，因附亲笔荐书，着振飞“填明地址，交邮使送去为要”。② 荐书有云：

> 教曲人汪旭初愿至尊处，听候复音，定期到沪。祈即示知，当约其趋赴台端，不胜盼切之至。③

此信前脚寄出，任子木回信后脚便至，谓“伊处房屋过窄，不能住宿。而每月薪资照阿桂旧章十元。此外再与郑耕莘等商酌，俾可久留”云云④。粟庐以为一切停当，马上请人转告常熟方面，三月初四夜致信振飞有云：“汪旭初已由尹伯荃致信去矣。”⑤ 粟庐的想法是“与汪二十年前相识，曾吹几曲，未闻其教曲与说白。且一别十八年，不知目下如何，须晤面方知”。因此邀请任子木来苏州面见汪旭初，“询其所有之曲，以便同期吹唱”。谁料第二天事情又横生变故。振飞来信说，穆藕初主持的粟社也想更换笛师，“去杨（?）而留汪（旭初）”，汪到上海后，将选择去粟社而不去钧天。这使粟庐非常为难。三月初七日，他致信穆藕初云：

> 即刻又接小儿快信，谓汪至沪上径到尊处，不至任处云云，则海无以对子木。此事大为踌躇。况子木现在专等汪来，海已去信。再四思维，相恳吾兄于无可奈何之中想一无可奈何之法，俾海不至为难。深感无既，肃此奉恳。⑥

平时温文尔雅的老夫子连急话都说出来了：任子木在苏州坐等，汪旭初要是不来赴约，你叫我怎么办？好在穆藕初很是通情达理，三月初九日，汪旭初还是到了苏州，粟庐亲自对

---

① 《俞粟庐书信集·信三十八》，上海古籍出版社，2012，68 页。
② 《俞粟庐书信集·信十三》，上海古籍出版社，2012，25 页。
③ 《俞粟庐书信集·信十四》，上海古籍出版社，2012，26 页。
④ 《俞粟庐书信集·信三十八》，上海古籍出版社，2012，68 页。
⑤ 《俞粟庐书信集·信二》，上海古籍出版社，2012，7 页。
⑥ 《俞粟庐书信集·信三十八》，上海古籍出版社，2012，68 页。

其进行“面试”：

> 昨日午后汪旭初从常熟来。询以胸中所有，据言计生、旦、丑、净约百余出。以目下所论，尚可敷衍。海即唱一曲，笛风亦不足，指法平常。今年五十七，精神不旺。即与彼到笛渔处，欲请伊吹《秋江》，则无有。换唱《玩笺》，亦生疏而背不出，皆由弟吹。又对伊言及尊处有十余人学曲，能否当此任？又钧天社亦有五六人教拍，且有同期，其吹笛之位能否独当？彼含糊自不能解决，惟言须看本而吹。尹伯荃又问其《亭会》、《拾叫画》等曲，皆背不出。海始料其生疏难免，总不至如此全荒。乃知“浑饭吃”三字亦非易事。①

五十七岁的常熟笛师未老先衰，笛艺不精，会曲也不多，离不开曲谱，只能看着年长十八岁的老前辈又吹又唱，这真是非常无奈的一幕。笔者闻之补园后人张问清亲述，少时及见粟庐教曲，门牙全落，吹笛时上唇随口风噗噗抖动，犹如窗帘，然而功夫不减，音色饱满。二者相较，岂可以道里计？过了两天，粟庐未忘写信将此事的最终结果告诉振飞：

> 汪旭初年五十七，精力已不振。所用之笛与潮烟筒无二，声暗而细。念曲则一无劲力，声细而轻。留之无益，送盘缠四元遣归，嘱其习练纯熟再听，信然而难矣。钧天社暂借许纪庚，苏、申各留半月，由（吴）粹伦介绍，系（殷）震贤转嘱也。②

依靠崇高的人格威望和深厚的人脉资源，粟庐从容应对，一场笛师风波终于尘埃落定。粟庐的人格精神通过这件小事显现得非常清晰：急公好义，乐于助人，坚守道义原则，坚持学问理想，矢志不移，终身不渝。他教导少年振飞说：

> 问学一道，惟认定一“真”字，万古不磨。道也者，道此也；学也者，学此也。然“真”字反面即“假”字，一涉于“假”，一任他百般能事，终须一败涂地。③

粟庐表面上说的是“问学”之道，可是明眼人一看便知，这其实是在向儿子讲述为人之道。认“真”求“真”，治学、为人本是同一个道理。“逐臭”“敷衍”、“卖野人头”④、“一味

---

① 《俞粟庐书信集·信三十九》，上海古籍出版社，2012，70页。

② 《俞粟庐书信集·信九》，上海古籍出版社，2012，18页。

③ 《俞粟庐书信集·信一》，上海古籍出版社，2012，3页。

④ 《俞粟庐书信集·信十》，上海古籍出版社，2012，21页。

瞎呼呼”[1]、“浑饭吃”[2]，可能得逞一时，到头来“终须一败涂地”。因此在任何情况下，决不可弄虚作“假”。这是曲学大师俞粟庐的立身之本、传世之策，也是我们研读《俞粟庐书信集》的重大心得。

作者单位：苏州大学文学院

① 《俞粟庐书信集·信二十七》，上海古籍出版社，2012，52页。
② 《俞粟庐书信集·信三十九》，上海古籍出版社，2012，70页。

河北非遗文化专栏

保定老调板胡及其演奏技巧探究①

赵敬蒙

板胡是中国弓弦乐器胡琴家族的重要成员，有着三百多年历史。自清代乾隆年间，秦腔艺人魏长生将秦腔的伴奏乐器改用板胡以来，板胡成为与戏曲最密切的乐器之一，是很多剧种的主奏乐器，板胡演奏在戏曲表演中更是占有举足轻重的地位。

保定老调是河北省保定地区独有的地方戏曲剧种，蕴含强烈的地方色彩和浓郁的乡土气息，具有中国北方典型的民族特质，已经被列为国家级非物质文化遗产名录项目。保护和发展保定老调，对于研究保定的地域文化和民俗文化都有一定的积极意义。

保定老调的主要伴奏乐器就是板胡，保定地方俗称“大弦儿”。在老调的乐队中，主要的演奏乐器有板胡、笙、笛子、二胡、中胡、琵琶等乐器。板胡的声音高亢嘹亮，具有较强的穿透力，乐队和演员唱腔的配合中板胡声音最为突出，在演奏弦乐曲牌时板胡也是领奏，可见板胡在乐队中起着统领全队的作用。板胡琴师的演奏水平和对唱腔把控能力直接影响到整场剧目的表演水平。所以说，老调唱腔的魅力有一半是靠板胡演奏表现出来的。

一、保定老调板胡的基本构造

板胡的基本构造是由琴杆、弦轴、琴头、琴弓、琴码、千金、琴弦、琴筒、底托等九部分组成。由于板胡为各种风格迥异的剧种做伴奏乐器，而每个剧种都具有自己独特的风格和韵味，板胡应用在不同剧种中的表现力也有很大的差异。体现在构造上，就是不同剧种使用

① 本文为2013年度河北省社会科学基金项目《环首都地区戏曲剧种的文化生态保护及开发利用研究》，项目批准号：HB13YS051。

的板胡在琴筒大小、琴杆粗细、弦轴长短、琴弦的使用及音色等方面都或多或少各有差异。各个剧种对于板胡的称谓也各不相同，如秦胡、胡呼、梆子胡、瓢、大弦等等。

戏曲中使用的板胡，一般可以大体分为高音板胡、中音板胡、次中音板胡，这只是从音高方面笼统概括的划分，还不能准确的说明各剧种板胡的基本特征。如河北梆子板胡和评剧板胡都属高音板胡，但是河北梆子板胡的“瓢”即琴筒比评剧板胡的琴筒稍大，定弦和音高也不一样。保定老调板胡的“瓢”比河北梆子的“瓢”还要稍大，定弦比河北梆子低，演奏的音高也较河北梆子低。

同众多的板胡家族成员一样，保定老调板胡既有板胡家族的共性，又有它自己独特的一面，根据对老调板胡的测量，得出以下参考数据（见文后附表 1）。

保定老调板胡的定弦也区别于其他戏曲的定弦，如河北梆子板胡的定弦里弦是 a^1，外弦是 e^2，保定老调板胡的定弦里弦是 g^1，外弦是 d^2，为纯五度定弦，即 C 调的 sol 和 re 弦，（简谱 5 和 2 弦）。从定弦的高度上看，老调板胡的定弦略低于一般的高音板胡，又高于中音板胡，恰好符合了老调唱腔高音曲的嘹亮而不刺耳和中音区的委婉动听。

二、保定老调板胡的基本演奏技巧

1. 持琴：演奏时将板胡放在右侧大腿的中部偏腹部的位置，借虎口夹持的力量控制琴身的稳定，手腕与手臂成小半圆形，微向下垂。演奏时大拇指轻轻按在千斤上，这一点符合高音板胡演奏法。

2. 把位：指左手在琴弦上的按音区域。老调板胡有两个把位，基本上都用第一把位演奏，除个别过门和曲牌使用第二把位演奏。

以老调经常使用的 C 调为例，演奏时，左手的食指按音是里弦的 6 和外弦 3；中指按音是里弦 7 和 1 和外弦的 4 和 5；无名指按音是外弦的 6；小指演奏外弦的 7 和 1。

3. 指法：即左手指按在琴弦上发音的技巧和方法。当然，作为拉弦乐器最主要的是左手的音准，在保证音准的前提条件下，左手才可以运用按、揉、打、滑等技巧。左手除大拇指外，其他四指都带上指套，指套戴在手指的中关节（第二关节）处，指套带的是否合适，以四个手指同时按在弦上，每个指套都能坚实的按住弦为宜。

老调常用调为 C 调，此外还有 $^\flat$B 调，F 调和 G 调等，需要转调时，老调板胡采用不同形式的转调方式。

第一种：转到与 C 调指法接近的各调，如 $^\flat$B 调等。$^\flat$B 调演奏的指法与 C 调演奏指法比较接近，采用内、外弦同时降一个大二度，即里弦降至 f^1，外弦降至 C^2，这种转调的方法可以

较好的保持原有的音乐风格。但是里、外弦的降调需要重新调弦，在演奏时需要停顿一定的时间，不能够在连续演奏时从一个调直接转到另一个调。

第二种：转到与C调指法不同的调，如F调、G调等。这时里外弦的高度不动，可采用首调唱名法直接转入其他调中，如F调里弦是g^1，外弦是d^2，唱名为F调的re和la，（简谱的2、6弦），G调里弦是g^1，外弦是d^2，唱名为G调的sol和do，（简谱的5、1弦）。

在老调板胡的左手指法中，最能够体现老调韵味的指法有：揉弦、打音和滑音三种。

（1）揉弦：揉弦常用的有两种揉法，一种是压揉，一种是滚揉。其中压揉是右手指有规律的压动琴弦，使琴弦的松紧发生变化，使其发生委婉、柔和的波音。压揉频率较快，适用于速度较快的旋律；滚揉是用腕力带动左手按指在琴弦上滚动，使按指的位置、琴弦的松紧发生细微的变化，使其发生优美动听的颤音。滚揉频率较慢，适用于慢节奏的旋律。

（2）打音：打音多用上方的二度的音做旋律音的装饰音，方法是按音指下面的一指在琴弦上做快速地按起动作，从而产生对旋律音的装饰，如：空弦音用食指打音，食指按音时用中指打音等等。

（3）滑音：即从本音开始滑向装饰音再滑回本音的一个过程。老调中的上滑音是由本音的下方三度滑至本音；下滑音是由本音的上方三度音滑至本音；原位滑音是用本音滑至低半音出又迅速滑回本音。

还有一种老调板胡的独特演奏法，老艺人称之为“满把攥”，在运弓前把左手的四个手指全部按在弦上，当需要发音时，右手运弓，左手指同时做上滑然后滑到原位音的快速动作，演奏出的声音坚实而醇厚。

如：［头板］过门中的乐句：

5·655 6432 13532 1612 中的第一个5音的演奏技巧采用的就是“满把攥”。

4. 弓法：即右手的运弓技巧和方法，演奏时所表现的抑、扬、顿、挫、轻、重、缓、急主要都是靠右手的运弓来表现，老调板胡特别讲究的是运弓的平、直、匀。

平：是指推弓和拉弓时，要保持一定的水平，运弓时弓根部可略高于弓尖部分；

直：是指运弓时臂膀不能里外晃动，常言说：“会拉的一条线，不会拉的一大片”是说无论是拉弓或推弓，弓毛始终擦着琴瓢，挨着琴杆运行；

匀：是指运弓要平稳、匀称，老调的运弓要求弓尖部分的力度和弓根部分力度都要均匀，弓毛与琴弦的磨擦力度的均匀程度是演奏者技术水平的体现。

老调板胡常用的弓法有：

（1）拉弓：弓子由左向右运动，又称“出弓”；

（2）推弓：弓子由右向左运动，又称“回弓”；

以上两种弓法包括“长弓”和“短弓”，长弓即平拉平推，力度一般，用满弓，这种弓法

常用于［拔子］和［头板］等板式中；短弓也是平推平拉，用弓力度稍大，只用弓长的二分之一部分演奏，使用范围较广。

(3) 连弓：一弓演奏两个以上的音符，称为连弓，使用连弓时演奏的音符，在音符的上面需用括号连起来；

(4) 抖弓：弓子迅速有力的做一个推一拉一推，拉一推一拉的运动称之为“抖弓”，抖弓有长抖弓和小抖弓，长抖弓常用于［起腔］过门中的长音演奏，如：

65 35 656 2- 3 6·1 5-

一段中的长音 2 和 5 都是采用长抖弓的技巧。

(5) 颤弓：使用弓箭部位，极速而均匀的推拉抖动的运弓方法叫“颤弓”；

(6) 碎弓：演奏一个长音符时，弓子做快而有力、有顿挫，有规律的推拉运动叫碎弓，一般多用弓子的中间部位演奏；

(7) 顿弓：演奏短促有力的短音符时，手腕保持一定的角度，大臂用力运弓，弓毛紧贴琴弦演奏。使用弓子中部演奏，常用于［垛板］和［二板］中的“过桥”，

如：

1161 | 50 1161 | 50 1161 | 51 6561 | 501 60 | 3643 2123 | 506 762 | 6·165 3123 | 50

第二、三、四、五、七小节的第一个 5 音的演奏方法就是采用的顿弓技巧。

另外还有一种很有特点的“连顿弓”，是用推弓法一弓连续奏出若干个相同的顿音。

如：

慢起渐快

3 3 3 3 3……

这样的同音反复，每个音都以顿音的形式演奏出来，采用连顿弓会产生强烈的戏剧效果。

三、保定老调板胡演奏与唱腔配合的要求

保定老调板胡的演奏大部分时间是和唱腔的演唱同时进行的，一般的剧本会提供给板胡琴师唱腔的旋律。所有乐队乐器的伴奏旋律很少写到乐谱上，这就带来一个问题，琴师在对唱腔进行伴奏时采用的是“即兴伴奏”，完全凭借琴师本身对唱腔旋律的熟悉和理解进行伴奏。如果琴师只是采用最基本的跟着唱腔旋律进行演奏，那样音乐效果势必平淡而单一。所以，老调板胡演奏的第一个要求就是，在掌握演奏技术的同时应具备乐理与和声知识，懂得一定的作曲技术，能够准确处理唱腔与板胡伴奏之间的旋律关系，旋律音的密集和开放以及加花手法等都要恰到好处。

板胡演奏和唱腔之间就像绿叶衬红花一样，恰到好处的处理好伴奏与唱腔的关系，可以达到和谐统一的艺术效果，板胡担当的是伴奏任务，应服务于唱腔，不能喧宾夺主，要根据剧中人物的感情变化起到烘托气氛的作用。主要体现在“托腔”和“保调”方面，“托腔”运用老调板胡的各种演奏技巧把唱腔托住、托牢；“保调”即保持音高，避免演员在演唱中因各种影响出现的“跑调”，如果出现了“跑调”现象，应采取补救措施。

积累长期的伴奏实践经验是很有必要的。只有不断的揣摩各个唱段的韵味及演唱特点，细心体会唱腔中表现出细腻变化，有足够的演奏技术使之表现出来。应有一定的生活阅历，了解整出戏的剧情发展起伏，能够由感而发并做到全身心的投入，有才能使伴奏富于个性，更好地进行伴奏，以达到理想的艺术效果。

保定老调被称“老调不老”，在新的历史时期，有着更为广阔的发展空间。相信随着老调得到越来越多的重视，保定老调板胡演奏艺术作为优秀的地方民族文化也会得到大力弘扬。培养出更多更优秀的老调板胡演奏人才，把前辈演奏家们的宝贵经验继承下来，在继承的基础上有创新，使之能更加适应发展了的时代审美要求。随着更多的音乐工作者的积极参与，保定老调板胡这朵燕赵大地古老的地域文化中的奇葩会迎来百花争艳、异彩纷呈的春天。

参考文献：

［1］河北省保定地区戏曲音乐集成编辑部．中国戏曲音乐集成·河北卷老调分卷［M］，1987.

［2］阎绍一．板胡演奏法［M］．人民音乐出版社，1973.

［3］何昌林．吉喆论弓——板胡弓法艺术的意义与作用［J］．中国音乐，2000.

附表1：

部件名称	制作材料	尺寸	形制描述
琴杆（担子）	红木 乌木 紫檀等硬木	长约 69～70cm	上端四分之一部分呈方形柱体用以安置和固定琴轴，下端四分之三部分呈圆形柱体或椭圆形柱体。在琴杆下端插入琴瓢的位置，琴杆上开一小窗，使发音不受阻挡。
琴头	普通木质，镶骨片的骨质	厚度 0.3～0.5cm	有雕刻的“龙头”“如意头”，只起装饰作用，与音量、音色无关。
千斤	红木 乌木等硬木	高 2cm，前端厚 0.2cm，尾端后 0.8cm，千斤距琴码 26cm 是按音区	前尖后宽，头薄尾厚的形状，并将尾部旋成半圆用细丝弦紧密的系在琴杆上。

续表

部件名称	制作材料	尺寸	形制描述
琴瓢	质地坚硬的椰子外壳切去两端制成，在面积较大的一面，贴上桐木或泡桐板（面板）制成共鸣箱。	贴桐木或泡桐板（面板），所贴板的厚度为1～2cm，椰壳的厚度为4.3～4.5cm	椰壳即“瓢”的大小、老嫩，壳壁的薄厚，面板的木质结构，都与发音的音色、音量、音质有很的关系，如：瓢大，发音低而宽，瓢小，则音高而尖，面板厚，共鸣箱震荡不起来，音量小而窄，面板薄，音喧而空旷。老调戏用的板胡河北椰子戏用的琴瓢稍大，蒙有面板的一边直径约10～12cm，一边约7.8～8cm。
琴码	多用竹制，也有用骨制、塑料制、木制等	高约0.7～0.9cm	又称“码子”，靠近桐木板的中间部分挖一缺口，以增加板胡的音量，呈“桥”形，宽窄不一，放置在面板的上端，距边缘2厘米的位置，琴码的大小、高矮，以及放置的位置，与发音有着直接的关系。
琴托	用红木等硬杂木制成	高约2cm	安装在琴瓢的下面、琴杆的最低端。琴托可使板胡放在腿上更加安稳，琴瓢不会直接触到身体和衣裤，造成音量的损失。
琴弓	实心竹竿和马尾制成	竹杆直径0.7～1cm，弓子长度70～100cm，马尾数量为200～400根。	是用实心竹煨成两头弯中间直的近似弓的形状，两头钻有小孔，用来穿上马尾，制成琴弓，因老调板胡使用的琴弦较粗，所以多用具有粗糙毛刺的黑色马尾。
琴弦	合金	长度	过去老调艺人板胡的里外弦都用丝制弦（又称“老弦”），1957年后经试验改用金属弦，外弦用27＃洋琴弦，里弦用小阮三弦或琵琶四弦。
指套	钢片、铜片或银片等，外层加驴皮或塑料。	宽0.5～1cm，厚约0.1cm	也叫“溜子”，根据演奏者手指的粗细大小而制作成适合的圈，在圈的外面包裹驴皮或者塑料管等制成的外套，演奏时将指套戴在右手除大拇指外的其他四指上的第二关节处。

作者单位：保定学院教育系

弦索腔与河北丝弦、老调

张松岩　齐　易　吴艳辉

戏曲艺术逐渐兴旺发展的元、明、清三个历史时期，河北一带一直是中国的文化中心，这个时期河北的戏曲艺术也因之比全国其他地域显得更加繁荣。明末至近代，除昆腔、高腔、梆子、皮黄四大传统声腔外，在各地民歌、歌舞、说唱的基础上，还纷纷衍生出了许多各具特色的地方小戏。河北的丝弦和老调，就是属于这类在俗曲小令基础上发展成的弦索腔系剧种。

一、弦索腔的产生

河北历史上被称为"弦索"的曲调，大致有两种：一种是元曲；另一种是元杂剧衰落后，在本地俗曲小令基础上衍化成戏曲的弦索腔。

河北是元曲的发祥地，曾涌现出大批作家和大量的传世作品。元曲包括杂剧和散曲，其音乐形态则有三种：杂剧根据其伴奏分为两种，一种是管弦乐伴奏，辅以锣、鼓、板等，如山西省洪洞县明应王庙元代壁画演戏图所描绘的那样。另一种是锣鼓杂剧，只用锣鼓击节，不被管弦。元散曲由于演出场合多在歌楼妓院或是宴席上，故不用锣鼓等音量较大的乐器。从《全元散曲》中可以看到关于歌舞演唱所用乐器有板、筝、琵琶、箫、笛、笙、瑟七种，《金瓶梅词话》书中提到的清唱所用的乐器有琵琶、筝、弦子、月琴、板、瑟、阮、紧急鼓子、箏、箜篌、方响、笙、箫、笛、胡琴，但这些乐器不是一起使用，每次不超过四五件。元曲以弦乐器为主进行伴奏，因此又叫"北弦索"，主要是散曲演唱。元散曲的作者有两类人，一是文人墨客，一是艺人和普通民众，后者的作品又被称作俗曲。

元末明初，元曲作家大量南下，把北弦索传至南方，并对南戏声腔产生巨大影响。明代

南戏四大声腔流入北方，弋阳腔、昆山腔在北方流行开来，形成北曲衰南曲兴的新旧更替。王骥德在《曲律·论曲源第一》说："迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拨，尽效南声，而北词几废。"①

元杂剧衰落后，散布在河北广大的俗曲小令，却在少有文人染指的情况下，按照农民的思想感情和审美情趣发展起来。明·沈德符《顾曲杂言》说："元人小令，行于燕赵，后侵淫日盛。自宣（德）、正（统）至成（化）、弘（治）后，中原又行［琐南枝］、［傍妆台］、［山坡羊］之属。……自兹以后，又有［耍孩儿］、［驻云飞］、［醉太平］诸曲。……嘉隆间乃兴［闹五更］、［寄生草］、［罗江怨］、［哭皇天］、［干荷叶］、［粉红莲］、［桐城歌］、［银绞丝］之属，自两淮以至江南。比年以来，又有［打枣干］、［挂枝儿］二曲其腔调约略相似。则不问南北，不问男妇，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。"②

元明以来，京师大名府地区是最盛行俗曲的地方。明弘治十一年（1498）重修大名府所辖滑台城明福寺庙碑记载："……以上布施，除修葺佛塔外，敬献大梆戏、大弦戏各一台"。③大弦戏即俗曲弦索戏。可见明代中叶，弦索戏已在大名府及其周边地区流行。大名府地处冀鲁豫三省交汇之处，北方的俗曲弦索腔大约在此地域衍化成戏。

属于弦索腔的戏曲，有河北的丝弦、老调，山东的柳子戏，河南的大弦子戏、越调，以及山西的罗戏、卷戏等剧种。我们从这些剧种的曲牌名目可以清楚地看出它们源于元明俗曲的印记，《顾曲杂言》中所列举的曲牌，不仅在这些剧种中都可以找到，而且还存在着很多的该书不曾提到的曲牌，诸如丝弦戏的［黄莺儿］、［黑莺儿］、［歌南子］、［跌落金钱］、［浪淘沙］、［桂枝香］等，都是古老的俗曲曲牌。

二、丝弦的历史与艺术特点

1. 丝弦的历史

河北丝弦，又名弦索腔、弦子腔，河西调、弦腔、小鼓腔、女儿腔、罗罗腔等。流行于河北省广大农村地区和山西省晋东及雁北地区，因流行地不同称谓也不相同。

早期的丝弦戏是在小令、俗曲的基础上产生的，其演唱形式多种多样，有坐台清唱（也叫"清音桌"，演员围桌坐而念唱），有木偶傀儡演唱（今沧州河间南辛庄木偶仍有七出戏唱丝弦），更广泛的用于秧歌演唱，至迟在明代晚期衍化成戏曲形式，成为当时河北的主要地方

---

① ［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成（四）》，中国戏剧出版社 1959 年版，第 56 页。

② ［明］沈德符：《万历野获编》，中华书局 1959 年版，第 647 页。

③ 韩德英、赵再生：《豫剧源流考论》，中国民族音乐集成河南省编辑办公室 1986 年印行，第 213 页。

戏。清初，丝弦腔已盛行于河北的中南部和北京，当时称弦腔和罗罗腔。据康熙十年（1671）修纂的《保定府祁州束鹿县志》的禁戏记载中就提及弦腔：“俗喜徘优，正月人日（初七）后，淫祠设会，高搭戏场，遍于闾里，以多为胜。弦腔、板腔，魁锣桀鼓，恒声闻十里外，或至漏下三鼓，男女杂沓，犹拥之不去。”[①] 由此可见，此时丝弦腔在河北农村演出盛况。

丝弦腔崛起之后，迅速向北京及临近地区流布。康熙三十三年（1694）篡刻的《燕九雅集》载有宛平陈于王所写的竹枝词：“锣鼓喧阗满钵堂，鸾弹花旦学边妆。三弦不数江南曲，唯有罗罗独擅场。”[②] 词中“罗罗”即丝弦之别称。张漱石《梦中缘传奇·序》云：“乾隆九年，北京梨园称盛，所好惟秦声、罗、弋”，[③] 其中的罗即罗罗腔，亦即弦索腔。

嘉庆三年（1798）清政府颁诏，禁演“乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏”，“嗣后除昆弋两腔仍照旧准其演唱外，其乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行演唱。”[④] 弦索腔在京城匿迹，河北丝弦艺人也只得以坐台腔形式谋生。道光年间鸦片战争爆发，清政府内外交困，无暇顾及禁戏，河北丝弦腔又恢复舞台演出，并取得快速发展，在各地方言和民间音乐的滋养下，呈现出特色各异的丝弦腔。

道光初年（1821），邢台一带的丝弦又涌现出程万友、孟心正、徐大头等一批名艺人。道光十七年至道光二十九年，邯郸、邢台一带连续大旱，农民为谋生计，向山西省的和顺县等地移民，邢台一带的丝弦艺人也随之将丝弦经河北省井陉县传入山西和顺县。

同、光时期，丝弦再度兴起，韩大仓等率班进入北京演出。光绪初年，东路丝弦老调艺人吕洛脆，张洛栋，穆坏旦等，到井陉白花班搭班，遂将老调剧目、音乐、表演等传入丝弦班，开丝弦与老调同台合演先例。自此，石家庄地区的丝弦主要伴奏乐器由弦索（亦称土琵琶）、三弦等弹拨乐器改为板胡、曲笛、笙。

光绪年间，行唐县丝弦艺人张玉春、阜平县武口村周殿喜将丝弦传入山西省雁北的浑源、灵丘等地，该处丝弦的著名艺人杜来有、喜大旦、孙德有等，皆系张玉春之弟子。

清末民初，丝弦不仅与老调同台演出，还曾与河北梆子组成过“三合班”，有的甚至还兼唱京剧、乱弹成为“五腔班”。丝弦的打击乐器，此时也由南到北，一改原来所使用的高腔锣鼓（俗称“广家伙”），而采用京、梆剧种所用的“苏家伙”。

民初至1937年“七七”事变，丝弦有了较迅速的发展，涌现出许多班社和知名艺人，特别是出现了李凤仙、张小刁、张小绵等丝弦第一代女艺人；张桂良、张连甲等于民国七年（1918）在北京演出《冯茂变狗》、《十八扯》，受到观众赏识，扩大了丝弦戏的影响；农村子

① 转引自马文龙、毛志达：《河北梆子简史》，中国戏剧出版社1982年版，第7页。

② 杨米人，路工：《清代北京竹枝词》，北京古籍出版社1982年版，第5页。

③ 上海古籍出版社编：《古典文学三百题》，上海古籍出版社1986年版，第703页。

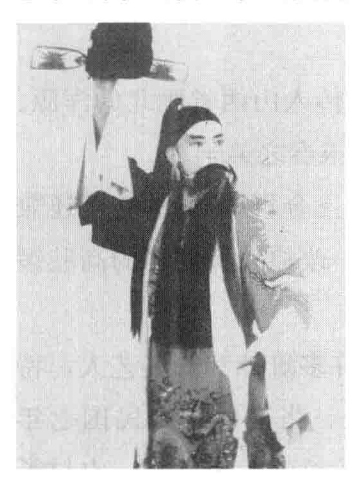
④ 电子文献：《京剧史稿》，http：//www. hbpap. com/News/Detail/104

弟会、同乐会等业余演出团体遍及各地，民国十年高阳县杨佐庄出现了戴面具演唱丝弦戏，丰富了丝弦的演出形式；丝弦与老调、梆子长期同台演出，互相影响，丰富了丝弦的剧目，以及表演、音乐、舞台美术等。

抗日战争爆发后，河北省农村经济遭到极大破坏。丝弦艺人刘魁显等组成隆顺合班，变半农半艺的季节班为常年性班社，挤入石家庄（时称石门）演出，从此丝弦在城市有了常年演出的阵地。刘魁显为促进丝弦剧种的发展，先后礼聘怀调艺人郭玉坤，西调艺人谢天禄，晋剧艺人张润来传授怀调、西调、晋剧剧目共二十八出之多，再度丰富了丝弦剧目及表演艺术。

1947年石家庄解放，马彦祥、任桂林、张梦庚、薛恩厚来隆顺合指导戏曲改革工作，薛恩厚为该戏班排出了《闯王四十天》、《正气图》、《陈胜王》等戏，并与刘砚芳合作排了《农民与蛇》。同年，邢台地区平乡县人民政府也组建了平乡县人民剧团。1948年，隆顺合又招收袁雪萍、石连秀、倪富霞等女演员。

中华人民共和国成立后，丝弦有了迅速的发展。任县、肥乡、邢台、平乡、石家庄、井陉、无极、藁城、获鹿、赞皇、栾城、保定、正定、定县、高阳、阜平、安国等市县，先后建立了丝弦专业剧团（东西路丝弦仍兼唱老调）。1953年，石家庄市丝弦剧团在省、市剧目工作室林岩、毛达志、尚羡智等协助下，开始搜集记录、整理丝弦剧目。经过整理、改编的丝弦戏《空印盒》、《白罗衫》、《赶女婿》等三次进京演出，丝弦《井台会》也随老调进京演出，均获得好评。1960年《空印盒》拍成舞台艺术片。周恩来、朱德等领导人多次观看演出，周恩来还为石家庄市丝弦剧团题词，加以勉励。



丝弦《李离服剑》
边树森饰李离

为培养丝弦人才，1956年石家庄丝弦剧团成立了团带学员训练班，后于1958年改为丝弦戏校，1960年又改成河北省戏校丝弦科。1958年，邢台县开办丝弦戏校，保定地区、正定县、获鹿县也均办起了老调、丝弦戏校。但均历时不久，于六十年代初，先后停办。[①]

二十世纪八十年代以后，河北仅存石家庄市丝弦剧团，石家庄所属的一些丝弦剧团先后停止活动，仅剩石家庄市丝弦剧团还在维持演出，但也面临着演出市场萎缩，观众锐减，上演剧目老化，经费紧张，专业人才青黄不接等许多问题。随着国家非物质文化遗产保护政策的实施，2006年5月20日，石家庄丝弦经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录，石家庄丝弦剧团

① 相关史实参见《中国戏曲志·河北卷》，中国ISBN中心1993年版，第72～74页。

的边树森、张鹤林、安录昌三位艺术家随后被列为国家级非物质文化产传承人。

2. 丝弦的艺术特点

丝弦的行当分生、旦、净、丑诸行。生行分：老生（指戴白髯者）、须生（亦称红生，指戴黑髯者）、文武老生；小生，分文小生、武小生。丝弦生行还有净生，抹脸角色如赵匡胤、关羽，多是由老生应工，或是生扮唱花脸腔，如王允等；旦行有老旦、青衣、彩旦、花旦、刀马旦；净行亦称花脸，分红脸、黑头、白脸、二花脸等行；丑行又称三花脸，有文、武之分。丝弦的表演泥土气息浓厚，热烈火炽，粗犷豪放，动作夸张幅度较大，刻画人物细腻，并崇尚特技。以花脸、老旦、花旦等行当表演更具特色。



丝弦《探地穴》安录昌饰寇准，张艳芳饰柴郡主

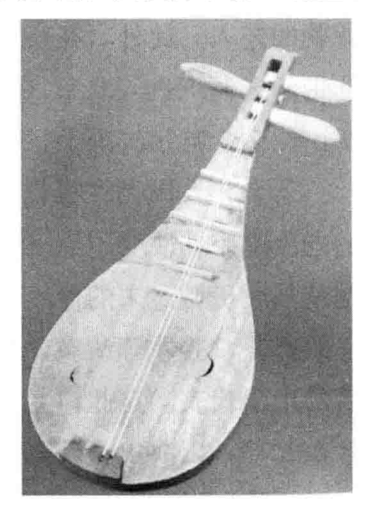


丝弦《宗泽与岳飞》张鹤林饰宗泽（左），石三城饰岳飞

丝弦的音乐分官腔、越调两大部分。官调（保定一带称［河西调］）的曲牌多为长短句式，以［耍孩儿］为主，可作多种板式变化，还有［黄莺儿］等十余支曲牌穿插使用。越调的曲牌为对偶句式，以［三道腔］、［罗罗］二支曲牌为主，作板式变化，并间或插入［黑莺儿］、［打枣干］等十二支曲牌。各类伴奏曲牌约一百多种。在演唱方面，保定一带的丝弦男腔用真声，女腔用假声；石家庄、邢台一带的丝弦是真声吐字，假声行腔，翻高的尾腔“吼”音，为保定一带丝弦所无。

丝弦的伴奏，文场乐器初为弦索等弹拨乐器（这里的“弦索”是一种乐器名，是丝弦戏的主奏乐器），后改用板胡、笛、笙；武场乐器初用“广家伙”，后改用“苏家伙”。锣经与京剧、河北梆子无大差异。山西境内的丝弦现用山西北路梆子打击乐，或晋剧打击乐器。

丝弦剧目共五百多出，大部分为本剧种的传统剧目，也有相当一部分是从老调、西调、怀调、晋剧、昆曲、京剧、河北梆子等剧种移植来的。石家庄市戏研室现存一百三十余种抄本。邢台的丝弦不演老调剧目，清末民初永盛班戏折所载剧目有一百一十三出，《白逼宫》、《棘阳关》、《海瑞告状》等为其代表剧目。保定一带的丝弦代表剧目为《指路》、《扇火炉》、《变狗》、《黑驴告状》



丝弦初时的伴奏乐器—弦索

等；石家庄一带丝弦的剧目以《空印盒》、《白罗衫》、《小二姐做梦》、《扯伞》等为代表。丝弦还有一批连台本戏，如《马三保征东》、《封神演义》、《东汉演义》等。

三、老调的历史与艺术特点

1. 老调的历史

老调是丝弦的姊妹剧种，起源于冀中地区白洋淀一带农村的俗曲［河西调］，即［要孩儿］，俗称［娃娃儿］。［河西调］原本是单曲体形式的曲牌体，在演唱时常常根据故事情节的需要，在曲牌中间加进“甩炮”，即在曲牌中间加入可以自由反复演唱的上下句曲调。这种上下句结构对于老调唱腔曲调的形成乃至发展为板腔体音乐结构有着直接影响，它改变了河西调的固有格式，扩大了曲体结构，丰富了唱腔的表现力。在这种河西调加“甩炮”的基础上，又受到当地高腔和说唱艺术的影响，老调约于清道、咸丰年间已具戏曲雏型。

老调的剧目内容，多是描写帝王将相、草莽英雄的传奇故事，如《山海关》、《铁冠图》、《杨家将》等。因此早期老调行当以生、净为主。而生、净两行又是不分腔，同唱老生调，故称老调。老调形成以后，一直与以生、旦为主的丝弦班合班演出，艺人也兼唱两种声腔，群众称之为老调丝弦班。河北梆子兴起后，对老调产生了深刻的影响，由于在伴奏乐器上，吸收了梆子的大板胡和枣木梆子，故又称老调梆子。

清光绪以前，老调没有固定班社，授艺演出主要靠农村子弟会或玩艺会，艺人也多是半职业性质，农忙务农，农闲从艺。因此，早期老调的发展比较缓慢。从清光绪年间至抗日战争之前，是老调较为发达的时期。光绪初年，班社日益增多，首先出现了韩大仓班、高老寿班，以后出现了小莲花班、周福才班、杠子红班等二十多个班社，同时涌现出二十多位较有成就的艺人。此外，在广大农村还有不少临时性组织。光绪十六年（1890），老调名艺人韩大仓带领老调班进入北京，演出于天桥广兴园。这一时期，老调的演出地域，北到张家口、天津、沈阳、哈尔滨等地，南到石家庄、邢台、安阳等地。

著名艺人周福才吸收和借鉴了昆曲、京剧、河北梆子、西河大鼓的优长，创造出一套新的老生唱腔，改变了原来生净不分腔的唱法；在乐器伴奏上使用了苏器，改变了原来基本上是从高腔班搬过来的伴奏场面，后又将大板胡改为小板胡。同时，他还向一些通音律、爱戏文的贡生、秀才等请教，请其释词、改句、正音，促进了老调艺术的全面发展，成了承前启后的杰出代表。自此，老调形成东西两路。以周福才为代表的东路老调，经常活动于保定地区东北部，以演出《调冠》、《临潼山》等文老生戏为主，注重唱功和做功，质朴抒情，善于刻画人物；以萧宽玉（杠子红）为代表的西路老调，经常活动于保定地区西南部，以演《下

河东》、《太平城》等文武老生戏见长，注重靠架和武打，唱腔挺拔，动作豪放。[①]

从民国初年至抗日战争爆发的“七七”事变前，是老调剧种的繁荣时期。这一时期，老调班社发展到二十多个。其中影响较大的有周福才班、吕增春班、小莲花班、赵立田班、张落耀班等。众多的班社，人才济济的演员队伍，把老调由白洋淀周围传播到石家庄、衡水、沧州等地区的一些市县，甚至在山西、东北等地也留下了老调的足迹。抗日战争爆发后，许多老调班社纷纷解体，艺人四散回乡。

解放战争期间，老调剧种所处的白洋淀一带为中国共产党领导的解放区。1946 年，冀中军区在郑州成立了实验剧院。剧院的二队是老调的演出队，该队除慰问演出外，也以包场或售票方式巡演于冀中各县，主要是利用戏曲艺术形式进行革命宣传。此时上演老调戏曲的还有定县的业余“不老树剧团”和专业的“农民剧团”。

新中国成立后，正定县老调剧团、定县和顺老调剧团、安国县老调剧团、高阳县和平老调剧团、阜平县老调剧团等专业的老调剧团先后建立。各县以办训练班、戏校等形式，为老调培养了一批青年男女演员，使老调剧种后继有人。1958 年秋，国家领导人周恩来、朱德、邓小平等在保定礼堂（现河北影剧院）观看了老调的演出。邓小平称赞道：“保定有宝，应加以扶植”。[②] 1959 年 5 月，以高阳老调剧团为基础组建了保定专区老调剧团，并出现了老调第一代女演员，这为老调剧种女腔和小生、小旦、净行等声腔的发展，提供了条件。50 年代末，老调以一出新编剧目《潘杨颂》轰动京津，使其成为著名剧种，特别是该剧由长春电影制片厂摄制成影片在全国发行后，使更多人领略了老调音乐的风采。标榜剧种特色的老生行当唱腔，也经过音乐工作者的精心雕琢，愈益受到群众的热爱。

“文革”时期，老调基本上仅囿于移植“样板戏”。“文革”结束后，老调除恢复上演老剧目外，1980 年又根据老调传统剧目《砸宫门》改编上演了《忠烈千秋》，该剧随后被西安电影制片厂拍成彩色戏曲艺术片全国发行，影响广泛，老调艺术在新时期得到了一定发展。但随着中国社会现代化大潮的涌来，老调艺术又被迅速边缘化了。



老调《潘杨讼》王贯英（中）饰寇准

目前，河北省的老调专业剧团有保定市老调剧团、保定市春雷老调剧团（私营），和阜平、安国老调剧团。此外保定、廊坊、石家庄、衡水等地区还有有一些业余

① 相关史实参见《中国戏曲志・河北卷》，中国 ISBN 中心 1993 年版，第 69～70 页。

② 李忠奇：《老调简史》，中国戏剧出版社 1985 版，第 132 页。



老调《潘杨讼》
辛秋花饰佘太君

老调剧团。2008 年 6 月，保定老调被列入国家非物质文化遗产名录，成为国家重点保护剧种之一。王贯英、辛秋花两位艺术家随后被列为国家级非物质文化产传承人。

2. 老调的艺术特点

由于历史的原因，老调形成了以生行为主，尤其是女老生为主的行当特色。小生在老调中主要是指文小生而言，扮演者可以是男性也可是女性演员；老调的旦行与其他剧种无异；净行有老脸、花脸、白脸之分。老脸重唱工，多系正直无私、豪迈刚烈的老年角色。花脸主要指武花脸或架子花脸，如《火烧新野》的张飞，《国公图》的程咬金等均为此行角色。白脸是奸臣一类的角色；在老调的丑行中，只有文丑和武丑之分，没有更细的分工。保定老调具有慷慨、质朴、擅长叙事等特点，而且行当齐全，适合演出以历史故事为题材的袍带戏和群戏。

老调产生形成在河北中部，唱腔的曲调自然吸收了北方曲调的因素，并结合了当地的方言音韵，是一种地域性很强的戏曲剧种。与河北梆子唱腔相比，老调更显含蓄深沉，“老调的味儿，梆子的劲儿”，说的就是老调与河北梆子风格的不同。

早期的老调舞台语言以高阳乡土语言为主，念白分京白和韵白。随着剧种流行地域的扩大并进入城市，如今只有少数老演员还保持着“高阳味儿”的唱腔和念白风格，而年轻一代的演员更多地向标准的京韵靠拢，乡土气息不是很浓了。这种现象是由于当下的多数老调演员都认为自己的剧种味道很土，登不上大雅之堂，也就不利于扩大影响范围，所以都积极地向大剧种学习。

老调男女分腔，调高都是 C 调，但调式不同。男腔是徵调式，以“5”为基础音；女腔是宫调式，以“”为基础音。早期的老调在服装道具上都很简陋，要想赢得观众的关键就是看演唱的好坏，所以老调在最初就十分重视演员的演唱，造就了以周福才为代表的老一辈以唱功著称的艺术家。随着历史的发展，老调在长期的舞台实践中，在剧种间积极地相互吸收借鉴，经过几代艺术家的努力，如今的老调演唱日臻完善，形成了明嗓（真声）、背弓嗓（假声）、二功嗓（真假声混合）、半真半假嗓（中低声区用明嗓，高声区用二功嗓演唱，真假声衔接可以清楚听到）、花脸腔（真声本功为主结合假声，以胸腔共鸣和炸音的结合突出花脸的特色）等五种演唱用嗓类型。总体上看，老调的男腔较强，女腔较弱。

老调虽源自弦索腔，但深受梆子腔的影响，已发展为板腔变化体的剧种。其唱词是板腔体音乐结构相配的齐言句，多为七字句和十字句，一个上下句为一个乐段。常用的主体板式有头板（一板三眼），快二板、二板（均为一板一眼），三板（有板无眼），紧打慢唱（有节奏的散唱），拔子（散板）等；辅助板式有回龙、哭板、起腔、导板、搭调等。

老调文场伴奏乐器以胡板为主，与河北梆子大致相同。在今天，文场乐器中也常常加入电子琴、大提琴等外来乐器；老调早期的打击乐采用了高腔的伴奏方法，使用了高腔的“广器”，其声音强烈，气势磅礴，锣鼓经比较简单，只有演员的上、下场和唱腔的开头。随着剧种的发展，老调吸收借鉴了京剧、河北梆子等剧种的锣鼓经，武场乐器也与河北梆子基本一致。

老调的传统剧目有《调寇》、《下河东》、《临潼山》、《太平城》、《杨金花夺印》等，新编剧目有《潘杨讼》、《忠烈千秋》等。

在河北，除丝弦、老调外，弦索腔俗曲曲牌衍化成戏的剧种还有：乱弹、喝喝腔、罗戏（又名大罗戏、罗罗头、大笛子戏）、栾城罗罗腔（乐乐腔）、涿州横岐村的横岐调、新城县撞河村的上四调、望都的新颖调、饶阳官佐村的官佐调、深县邵甫村的二八调，形成了一个由弦索俗曲衍变而来的弦索腔戏系列。这些戏虽然源头相同，形态各异，但在音乐上有两个共同特点：一是不再是以曲牌联缀为特征的联曲体，而是以某一两个曲牌为基调，做“散慢中快”的板式变化，其他曲牌只是穿插使用，因此他们的音乐形态不再是联曲体，而是板腔体；二是不再以弦索为主奏乐器，而是借鉴梆子戏的板胡加以改造，或是用笛子唢呐这些音量大穿透力强的乐器做主奏乐器，以满足农村广场演出的需要。

在中国社会急遽地向现代化转型的今天，这些诞生于农耕社会背景下的剧种，正面临着人们文化生活的多元化、年轻人审美趣味的改变、观众逐渐减少、演出市场缩小等多种因素的冲击，传统的戏曲艺术面临着前所未有的生存危机。目前丝弦、老调等剧种的主要演出市场在农村，石家庄、保定等城市则只是一些中老年观众还有兴趣买票观看。过去广布于城乡的各种丝弦、老调剧团，有些已被列入各级非遗保护名录，有些正在自生自灭。

（照片均翻拍自《中国戏曲音乐集成·河北卷》。）

作者单位：河北省艺术研究所理论研究室；河北大学艺术学院；河北大学艺术学院

河北古保定县的吟诗

——刘崇德教授吟诗访谈录

田玉琪　田　园

引言：吟诵文化是我国诗词文化的重要组成部分，它作为诗词传播的一种独特方式有着特有的魅力。刘崇德教授出生于河北霸州，其吟诗渊源有自，声调曾被收入《中国民间歌曲集成·天津卷》。今天我们对刘教授作了一个访谈，并将其吟诗声调用简谱的方式记录下来，以供吟诵研究者参考。

田玉琪：刘先生您好，吟诗作为我国古老的一种文化传统，当今人们了解地越来越少了。刘先生不仅是词曲研究专家，还是古诗吟诵专家。今天我们想请刘先生谈一谈吟诗，并做一些示范讲解，希望对更多想学吟诗的人提供一些参照。首先请教一个问题，您认为吟诗有固定的调吗？

刘崇德：好的。其实前辈很多人都会吟诗，吟诗早先本来是很平常事情。至于吟诗有没有固定的调，我认为应该是有的。不过每个地区和每个地区会有一些差异。我家乡今属河北霸州，清朝为涿州保定县。我吟诗是跟我二老爷和叔伯二爷学的，他们吟诗，稍微有点吟唱的意思。这种吟唱就有当地的一些民谣、尤其是童谣，还有当地方言的发音特点，但由于是吟诗，要求用官话，在当时属于直隶官话，所以它又和民间小调不完全一样。这个可能是基本规律，就是一个地区的吟诗总是当地方音与官话相结合的。

田玉琪：刘先生吟诗的声调传自何时，或者说流传多久了呢？

刘崇德：我吟诗的调，要说传自多远，这个很难讲，就确定的来说，最早我是听我祖父万恺公吟。我祖父生于光绪八年，唱河北梆子，曾与王万智合建小三庆合戏班。他们读书的音调，尤其是吟诗，是一代代的口口相传。我小时候常常听我爷爷吟。有时候下雨天他不能出去，就在他小屋里吟。听着有一点像唱戏，也有一点像念书，调子比较悲哀。后来回老家，

才找二姥爷学的。这个吟诗的方法，每个人稍有不同。因为我祖父是唱梆子的，他会唱戏，所以他吟诗时唱的成分可能多一点，二姥爷唱的成分就要少一些。当初因其声俗俚，并不太在意，文革中曾借公社录音机录下万钟二爷吟诗一盘，今已老化不能放录。现在时而吟咏，借以发思古之幽情。每当哼起这乡音老调，就犹如又回母亲、姨娘、祖母、外祖母之身边、怀抱，倍感亲切。

田玉琪：吟诗让先生忆起了美好的童年。刘先生，吟诗有什么具体地规范或者说要求呢？

刘崇德：有的，就是这个吟有固定音调，特别是在平仄音调及其粘联上，有一些规范。

田玉琪：平仄粘连上有规范？刘先生是不说吟诗都是吟近体诗？能不能吟词曲？

刘崇德：这个吟诗，我们只吟格律诗，就是绝句和律诗。在绝句里面，也还有古绝。其他的不吟，比如词不吟，古诗、歌行也不吟。在当地还有一种诵读，就是唱读，读文章、读古体诗、读赋，甚至读鼓子词，如《杨家将》鼓子词等，小学生在课堂就是诵读，这和吟诗不同。这种吟诗，其基本要求是，发音讲平上去入四声，平不分阴阳，似戏曲中的韵白，它不是念白与朗诵，有调无谱，不是歌曲小唱，而依音韵之起伏转合，音节之断续顿挫，一唱三叹，宁拙勿巧、宁酸勿甜，咏而不歌，声颤而悠，其韵味全在哀婉酸楚之中。

田玉琪：我们想请刘先生吟唱几首，想把谱子也记下来。

刘崇德：好的，你们不仅注意乐调，还要注意平上去入的四声。我们先吟李白的《独坐敬亭山》，这是五言仄起的，是五绝的正格：

6̣ 2 2 1 — — 1 2 0 |
众 鸟 高 飞 尽，
去 上 平 平 去

1 1 — — 6̣ 6 2 1 — — — |
孤 云 独 去 闲。
平 平 入 去 平

2 1 — — 5 2 5 1 2. |
相 看 两 不 厌，
平 平 上 入 去

6̣ 5 3 5 3 2 1 — — |
只 有 敬 亭 山。
上 上 去 平 平

田玉琪：音调听起来有点奇特，有的字音很短促，有的字则要延长好多音，刘先生有什么固定规律吗？

刘崇德：平上去入四声，每声读起来效果不同，吟唱起来自然也不一样。过去有一个通

常说法：平声平道莫低昂，上声高呼用力强；去声分明哀远道，入声短促急收藏，就是这个道理。我这儿吟的，每个字声音短长有规律。通常平声要长，仄音要短。但也不是每个平声都长，每个仄声都短。像仄起首句第四字音要长，吟到平韵韵脚时，这个字就一定得长。尾字为仄声的音也不能突然停下来。再吟一首五言古绝，王维《竹里馆》：

0 1⁶ 5 1 — — 1 2 |
独 坐 幽 篁 里，
入 去 平 平 上

1 1 — — 6 1 — — 1 2 |
弹 琴 复 长 啸。
平 平 去 平 去。

1 1 — — 6 2 1 — — |
深 林 人 不 知，
平 平 平 入 平

6 1³ 0 1 1 — — 1 2 |
明 月 来 相 照。
平 入 平 平 去

田玉琪：这首诗吟唱节奏明显与上一首不相同，结字除第三句外都是仄声，听起来顿挫有力，并且延长音都在中间。

刘崇德：是的，我们再吟一首七绝，李商隐《夜雨寄北》，这也是仄起平收的。

6 2 1 1 — — 6 2 1 — — |
君 问 归 期 未 有 期，
平 去 平 平 去 上 平

1 1 — — 6 2 6 5 2 1 — — |
巴 山 夜 雨 涨 秋 池。
平 平 去 上 去 平 平

1 1 — — 6 5 5 2 — — 1² 0 |
何 当 共 剪 西 窗 烛，
平 平 去 上 平 平 入

6 2 1 1 — — 6 6 2 1 — — |
却 话 巴 山 夜 雨 时。
去 去 平 平 去 上 平

田玉琪：刚才听到先生吟“问”字时，好象吟的是上声，而吟“雨”时，又好象为平声，刘先生是这样吗？

刘崇德：是的，吟诗时的四声又和平时诵读时的四声不全一样，通常去声吟为上声，上声吟为阳平，在今天读阴平、阳平的都吟作阴平，这样更好听一些，吟起来也有调子，节奏也会更鲜明一些。

田玉琪：刘先生，我们还想多听一些吟诗的例子，请刘先生再做一些示范，以便让更多的人了解学习。

刘崇德：好的。前面我们吟了五言绝句的仄起格，平起格我们吟孟浩然的《访袁拾遗不遇》：

12. 1 — — 5 1 — 1 2 |
洛 阳 访 才 子，
入 平 去 平 上

6 5 2 5 0 2 1 — |
江 岭 作 流 人。
平 上 去 平 平

2 0 2 2 — — 1 2 |
闻 说 梅 花 早，
平 入 平 平 上

1 1 — — 2 62 1 — — ‖
何 如 此 地 春。
平 平 上 去 平

刘崇德：五律仄起是正格，我们看杜甫的《旅夜书怀》：

6 3 1 1 — — 1 2 |
细 草 微 风 岸，
去 上 平 平 去

1 1 — — 60 62 1 — — — |
危 樯 独 夜 舟。
平 平 入 去 平

2 1 — — 6 3 212 0 |
星 垂 平 野 阔，
平 平 平 上 去

60 6.3 23 2 21 — — — |
月 涌 大 江 流。
入 上 去 平 平

6 3 1 1 — — 1↗2 |
名 岂 文 章 著，
平 上 平 平 去

1 1 — — 2 62 1 — — — |
官 应 老 病 休。
平 平 上 去 平

1 1 — — 6. 3 1↗2 |
飘 飘 何 所 似，
平 平 平 上 去

6 3↗5 2 2 1 — — — ‖
天 地 一 沙 鸥。
平 去 入 平 平

刘崇德：再来一首五律平起格，杜甫的《登岳阳楼》：

1 1 — — 6 5 21 2 |
昔 闻 洞 庭 水，
入 平 去 平 上

6 1 6↗5 2 1 — — |
今 上 岳 阳 楼。
平 上 去 阳 楼

6 5 2 1 — — 2 0 |
吴 楚 东 南 坼，
平 上 平 平 入

1 1 — — 6 62 1 — — |
乾 坤 日 夜 浮。
平 平 入 去 平

1 1 — — 6 3 1 2. |
亲 朋 无 一 字，
平 平 平 入 去

5 35 53 2 1 — — |
老 病 有 孤 舟。
上 去 上 平 平

6 1 5 1 — — 1·2 0 |
戎 马 关 山 北，
平 上 平 平 入

1 1 — — 6 62 1 — — — |
凭 轩 涕 泗 流。
平 平 去 去 平

刘崇德：七绝平起格，我们吟李白的《朝发白帝城》：

2　1 — — 6 0　5 6　5　2　1 — —｜
朝　辞　　白　帝　彩　云　间，
平　平　　入　去　上　平　平

6 2　1　1 — — 6 0　2 3 0　1 — —｜
千 里　江　陵　　一　日　还。
平 上　平　平　　入　入　平

2　1 2　1　1 — — 6 2　1. 2｜
两　岸　猿　声　　啼　不　住，
上　去　平　平　　平　入　去

1　1 — — 6　5 6　6 5　2　1 — —‖
轻　舟　　已　过　万　重　山。
平　平　　上　去　去　平　平

刘崇德：七言古绝仄起的，我们看黄巢《咏菊》：

1　2 3　5　1 — 2　6 2　1 2 0｜
待　到　秋　来　九　月　八，
去　去　平　平　上　入　入

1　1 — — 6　2　1　1　1 2　0｜
我　花　　开　尽　它　花　杀。
上　平　　平　上　平　平　入

1　1 — — 6　2 3　6·5　2　1 — —｜
冲　天　　香　阵　透　长　安，
平　平　　平　去　去　平　平

1　1 — — 6　2 3　1　1 — — 2　0｜
满　城　　尽　带　黄　金　　甲。
上　平　　上　去　平　平　　入

刘崇德：下面是七律仄起格，杜甫《登高》：

6　6 2 0　1　1 — — 6　6 2　1 — —｜
风　急　天　高　　猿　啸　哀，
平　入　平　平　　平　去　平


封面题字：刘崇德
选题策划：何　东
责任编辑：何　东
　　　　　赵彩霞
装帧设计：赵　谦
责任印制：靳云飞

ISBN 978-7-5666-0348-7

9 787566 603487 >

定价：42.00元